

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE RAP AMÉRICAIN, STOP OU ENCORE:
LA NAISSANCE, LA VIE ET LA MORT POSSIBLE DU MOUVEMENT HIP-HOP
UNE HISTOIRE EN 3 TEMPS : RAPSTERS, GANGSTA, BLING-BLING

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR
MARIE-CATHERINE DUMONT-POUPART

MAI 2010

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Le mémoire de maîtrise est une étape déterminante dans la vie de tout étudiant. J'ai eu la chance d'être entourée de gens aimants et compréhensifs. Merci en premier lieu à mes parents Serge et Marie-Claire pour leur soutien indéniable tout au long de mes études. Ils ont toujours été là pour me supporter et maintenir mon moral malgré les doutes et l'incertitude. À mes amis qui ont été présents pour m'inciter à procrastiner et à déroger de ma mission, vous avez su me garder souriante au cours de l'épreuve difficile qu'a été la rédaction de ce mémoire qui a semblé, par moment, interminable. À Mazel Bidaoui, du Département de communication, qui sait appuyer les étudiants et est excessivement généreux de son temps et de sa personne. Il s'intéresse authentiquement aux étudiants peu importe leurs profils et leurs aspirations, nous prête documents et oreille, peu importe nos interrogations. Il nous suit avec gentillesse tout au long de notre parcours à la maîtrise et sa disponibilité est vitale. C'est grâce à son intérêt marqué pour mon champ d'études qu'il a su me conseiller dans le choix d'un directeur. Plus que quiconque il avait vu juste dans la décision de contacter Monsieur Jean-Pierre Boyer. Je suis une étudiante comblée, en ce sens que j'ai eu le grand privilège de rencontrer le professeur fait pour mon tempérament indépendant et mon sujet. En effet, j'ai pu travailler avec, comme mentor, un enseignant qui ne craint pas de parrainer les sujets marginaux et atypiques et qui sait nous rassurer dans nos aspirations. Monsieur Boyer était là à tout moment, par-dessus mon épaule pour me guider et m'encourager par sa poésie et sa joie créatrice contagieuse. J'ai rarement rencontré un être aussi encourageant et humaniste dans sa manière de transmettre son savoir et de faire des critiques constructives. Il m'a laissé toute la latitude désirée et m'a témoigné son enthousiasme alors que je ne croyais plus parvenir à rendre le manuscrit. Il m'a permis de croire en mes capacités en fin de parcours alors que je déprimais, bercée par la solitude, sur le bord de sombrer dans la folie par des courriels quotidiens toujours plus hilarants et réconfortants.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|---|-----|
| LISTE DES TABLEAUX..... | vi |
| RÉSUMÉ..... | vii |
| INTRODUCTION..... | 1 |
| PROBLÉMATIQUE..... | 3 |
| CHAPITRE I | |
| DÉFINITION DE CONCEPTS..... | 6 |
| Terminologie du sujet..... | 6 |
| 1.1.1 Culture..... | 6 |
| 1.1.2 Culture populaire..... | 7 |
| 1.1.3 Culture de masse..... | 9 |
| 1.2 La culture hip-hop, les arts du mouvement hip-hop..... | 10 |
| 1.2.1 Les arts visuels..... | 11 |
| 1.2.2 Danses rituelles et <i>breakdance</i> | 12 |
| 1.2.3 Le son, la musique, le rap..... | 13 |
| 1.2.4 Musique..... | 14 |
| 1.2.5 Rap..... | 15 |
| CHAPITRE II | |
| CADRE THÉORIQUE..... | 17 |
| 2.1 Une méthodologie exploratoire..... | 19 |
| 2.1.1 Analyse du discours, étude du contenu..... | 20 |
| 2.1.2 Entre savoir et pouvoir..... | 22 |
| 2.2 Cultural Studies « zoom in »..... | 23 |
| 2.2.1 Le refus d'abdiquer..... | 23 |
| 2.2.2 Le rappeur comme « intellectuel organique »..... | 25 |
| 2.2.3 Le rap choque mais interpelle..... | 29 |
| 2.3 Une approche interprétative..... | 31 |
| 2.3.1 Qu'en est-il maintenant?..... | 32 |
| 2.3.2 Un changement imminent : de réactionnaire à perdition?..... | 37 |

CHAPITRE III

| | |
|--|----|
| MOUVEMENTS PRÉCURSEURS ET EMBLÉMATIQUES..... | 43 |
| 3.1 Les Negro Spirituals et la musique gospel..... | 44 |
| 3.2 La Négritude..... | 46 |
| 3.3 La Harlem Renaissance..... | 48 |
| 3.4 La mort des héros | 50 |
| 3.5 Les balbutiements d'une culture adolescente..... | 52 |

CHAPITRE IV

LES TROIS TEMPS DU RAP : LA NAISSANCE, LA MATURITÉ ET L'AVENIR DANS LA VIEILLESSE DU MOUVEMENT.....

| | |
|--|-----|
| 4.1 L'âge d'or du rap..... | 58 |
| 4.1.1 La fraternité..... | 59 |
| 4.1.2 Les héros anonymes..... | 61 |
| 4.1.3 Les ennemis publics..... | 62 |
| 4.1.4 Les ghettos de l'Amérique..... | 64 |
| 4.2 Gangsta Rap..... | 69 |
| 4.2.1 Côte Ouest..... | 72 |
| 4.2.2 Il n'y a plus de frères d'armes? | 75 |
| 4.2.3 Rodney King, un héros récalcitrant..... | 77 |
| 4.2.4 Le Grand « James Dean » du rap 2Pac..... | 79 |
| 4.2.5 Les banlieues vanilles | 81 |
| 4.3 Bling-Bling..... | 90 |
| 4.3.1 Mo' Money, Mo' Problems..... | 91 |
| 4.3.2 Jayz-Z « Best rapper alive »?..... | 93 |
| 4.3.3 Le hip-hop infeste l'Amérique..... | 96 |
| 4.3.4 Big Boss, Big Business..... | 99 |
| 4.3.5 Produits dérivés et dérivants..... | 101 |
| 4.3.6 Le rap et le sport : monuments du monde noir?..... | 105 |
| 4.3.7 L'instinct du rappeur : la tendance avant la tendance..... | 110 |
| 4.3.8 Le bling ne fait pas l'unanimité..... | 111 |
| 4.3.9 Le rap indépendant est un miraculé..... | 113 |

CHAPITRE V

| | |
|--|-----|
| ANALYSE..... | 117 |
| 5.1 Paradoxal : le rap ne veut pas être dompté ! Aucun carcan accepté..... | 117 |
| 5.1.1 Les possessions matérielles de la réussite | 118 |
| 5.1.2 De la dégradation à l'appropriation | 122 |
| 5.1.3 Querelles dans le ventre de la création..... | 124 |

| | | |
|-------|--|-----|
| 5.1.4 | Discorde chez les intellectuels noirs et la classe supérieure..... | 128 |
| 5.2 | Le rap comme influence sur la société et vice-versa..... | 130 |
| 5.2.1 | Antonio Gramsci, un précurseur encore d'actualité..... | 130 |
| 5.2.2 | Le rap comme chose d'État : les affaires publiques et le <i>politically incorrect</i> .. | 133 |
| 5.3 | Barack Obama ou le rêve américain hybride et futuriste..... | 139 |
| 5.3.1 | Amérique post- raciale?..... | 140 |
| 5.3.2 | La nomination rap..... | 142 |
| 5.3.3 | In God We Trust..... | 142 |
| 5.3.4 | Cocktail musical..... | 143 |
| 5.4 | Run DMC « La superstructure ou la passerelle entre les époques »..... | 144 |
| 5.4.1 | De la moquerie du rappeur blanc au respect, de Vanilla Ice à Eminem..... | 146 |
| 5.4.2 | Le hip-hop comme référence, la mouvance des modes d'expressions face au rap | 147 |
| 5.5 | Le rap accepté par l'establishment blanc..... | 150 |
| 5.5.1 | Universalité du mouvement hip-hop de la troisième mouture | 151 |
| | CONCLUSION..... | 154 |
| | PERSPECTIVE..... | 156 |
| | LEXIQUE HIP-HOP..... | 159 |
| | APPENDICE A RAPPEURS MARQUES ET MÉDIAS..... | 164 |
| | APPENDICE B CHANSONS DE LA PREMIÈRE ÉPOQUE..... | 165 |
| | APPENDICE C CHANSONS DE LA DEUXIÈME ÉPOQUE..... | 168 |
| | APPENDICE D CHANSONS DE LA TROISIÈME ÉPOQUE..... | 175 |
| | BIBLIOGRAPHIE..... | 186 |

LISTE DES TABLEAUX

| Tableau | | Page |
|---------|--|------|
| 1.1 | Le discours « I have a dream » de Martin Luther King Jr..... | 55 |
| 1.2 | La première décennie du mouvement hip-hop (1970-1982)..... | 56 |
| 2.1 | Le discours de Jesse Jackson, candidat à la présidence américaine..... | 65 |
| 2.2 | La quinzaine d'années décisives pour le monde hip-hop (1983-1999)..... | 66 |
| 3.1 | Le discours « A More Perfect Union » à Philadelphie de Barack Obama..... | 87 |
| 3.2 | La décennie rap actuelle (2000-2008)..... | 88 |

RÉSUMÉ

La culture est universellement industrialisée avec ces réseaux de mondialisation et son économie productiviste. Le rap comme mode d'expression ne fait pas exception à cette généralité par ses pratiques et ses productions. Nous nous sommes intéressé au mouvement hip-hop américain de ses balbutiements dans les années 1970 jusqu'à aujourd'hui. Il a traversé trois phases principales que nous décrivons comme *rapster*, *gangsta* et *bling* qui ont chacune leurs propres mutations et dérives. Notre réflexion se veut interprétative et exploratoire d'un phénomène dans ses articulations par rapports aux médias et au monde des communications et plus largement dans ses rapports sociaux et ses relations de pouvoir qui la traversent et qu'elle informe. C'est une étude de la culture rap en tant que production d'identités d'appartenance et de son récent basculement dans la sphère marchande. Le rap est devenu un divertissement de masse grand public mais son identité première demeure liée au social et au politique.

Mots-Clés : Musique, Culture, Race, Identité sociale, Identité politique, Industrie de la culture, Capitalisme, Action politique, Résistance, Changement.

INTRODUCTION

EXPOSÉ DU SUJET DE RECHERCHE

Il y a beaucoup d'appréhension face au mouvement hip-hop qui est souvent perçu à tort comme dépourvu de philosophie, de valeurs spécifiques ou dénué de discours critique porteur d'une volonté de changement social. Plusieurs non-initiés auscultent le parcours inclassable du rap et de son univers dédoublé des races ajouté à celui des classes sociales. L'histoire du rap actuel peut être appréhendée comme une musique de fête, dansante et matérialiste, sans parole réfléchie et aux refrains redondants sur trame entraînante! L'évolution de cette culture née en sol américain est complexe et mérite qu'on s'y attarde étant aujourd'hui le genre musical dominant tout les autres et omniprésent dans la sphère médiatique. Pierre Evil décrit bien le phénomène et l'intérêt incroyable qui découlent du mouvement, le rap étant :

L'histoire d'une fascination, celle qui a progressivement saisi le monde à partir de la fin des années 1980 et qui l'a vue transformer une poignée de postadolescents issus des pires ghettos d'Amérikkke- Dr Dre, Ice Cube, Snoop Dogg, 2 Pac Shakur...en superstar de la musique, puis de la mode, puis du cinéma, puis des jeux vidéo; qui a vu leur figure remplacer celle des Malcolm X ou des Che Guevara comme icônes d'une certaine jeunesse rebelle... pour cette musique pleine de bruit, de fureur, de sexe et de mort. (Evil, 2005, p.7).

Le rap racontait l'histoire de la communauté noire des États-Unis, de la mère patrie new-yorkaise à la Californie, en passant par le Sud (Dirty South) et la zone méridionale (le succès planétaire du groupe Outkast) comme l'ont fait auparavant d'autres mouvements à travers leur imaginaire littéraire (négritude), cinématographique (blaxploitation) ou musical (gospel, soul, blues, jazz...). Il a rejoint des jeunes de toutes origines, couleurs, religions, classes sociales de Bogota à Port-au-Prince, de Kitjuak au Congo. Il a conquis rapidement sur son propre territoire d'autres enfants d'immigrants, par exemple les jeunes issus des communautés latinos qu'ils soient mexicains, cubains ou portoricains et a joué un rôle important dans la construction de sous-cultures dans les ghettos non blancs.

La culture associée au rap parle aux jeunes d'aujourd'hui encore plus qu'auparavant, elle s'est diversifiée pour atteindre de nouveaux sommets et un capital de sympathie tout azimut. "It's the voice and culture of international youth regardless of race, class, gender, ethnicity, political affiliation or economic standing." (Rose, 1994, p. 3)

Le hip-hop est un phénomène de son temps, intéressant à analyser car il cadre parfaitement dans les systèmes de communication modernes comme juxtaposition entre technologie et économie globalisée. "Rap music brings together a tangle of some of the most complex social, cultural and political issues." (Rose, 1994, p.2) Nous voulons étudier la culture hip-hop et revenir sur son corps social, politique et historique. Le mouvement rap est important car il est emblématique de l'évolution de la société Noire américaine des années 1970 à 2000. Il englobe des éléments qui touchent à plusieurs vecteurs de la structure sociale et de la culture telles les différences raciales, de classe, les médias de masse, la musique...

Notre étude ne peut être exhaustive même si elle veut traiter de l'évolution et du développement du rap au sein de la culture hip-hop. Le rap est l'expression musicale de ce mouvement social et culturel. De ses débuts timides chez les jeunes de foyers brisés, pauvres, de chez les laissés pour compte d'une société axée sur les billets de banques à leur rang de première puissance mondiale le chemin parcouru est immense. Des jeunes très débrouillards à nouveaux héros anonymes qui ont leur propre vision de la société américaine en pleine récession économique et crise sociale, les rappeurs n'ont pas chômés. Nous voulons explorer, faire le panorama d'un phénomène culturel de premier plan sur quelques décennies car le hip-hop a vécu plusieurs transitions. De *The Message* en 1982 (Grand Master Flash and The Furious Five) à *Bling Bling* en 1999 des Cash Money Millionaires, il y aura eu de nombreuses permutations. Entre le plus lointain passé et le moment présent, il y a eu un cheminement social, politique, économique important dans la société américaine dont le hip-hop semble être un exemple indéniable. De débuts modestes, fait par des artisans locaux sans désir de profit, à une culture exportée à l'international, au modèle de succès capitaliste actuel, synonyme d'industrie générant des milliards de dollars.

Plusieurs théoriciens de la musique noire américaine et des Cultural Studies s'accordent pour mettre de l'avant le fait que le hip-hop a vécu trois périodes historiques distinctes. La première serait qualifiée d'âge d'or, des années 1970-1985 ou le commencement, la seconde durant les décennies 1990-2000 ce équivalait à l'ascension vers le sommet et celle nouvelle ayant débuté vers l'an 2000, l'ère du *Big Business* ou rap mondialisé dérogeant de ses missions d'antan.

Notre étude situe le rap en tant que pratique, ce qu'il est (dans la chanson) et ce qu'il fait (comme enjeu social). La voix du rap mais également ses déterminants sociaux et les conditions de sa pratique nous semblent essentiels. Nous voudrions traiter "Le rap en tant qu'expérience publique, en tant qu'expérience qui prend place massivement dans l'espace public de la société" (Cachin, 2001). Nous désirons aborder les thèmes qui permettent à la chanson de devenir un espace de partage et la relation qui se crée entre un rappeur et ses auditeurs. Celle-ci emprunte les directions sociales, politiques, culturelles, esthétiques nous permettant de jeter un regard qui se doit d'être approfondi quant à la relation avec la sphère marchande qui semble dominer maintenant.

PROBLÉMATIQUE

Le but de notre étude est de questionner la place de la musique rap et du mouvement hip-hop américain dans les médias et les Cultural Studies, voir comment les pratiques culturelles et artistiques se sont développées, ont été transformées, ont mutées vers une toute autre dimension dont il serait nécessaire de tenter de saisir les motivations, les actes et le système de valeurs.

Nous tenterons de déterminer comment le rap est passé de mouvement marginal voué à l'échec, de "Ce sida de la musique" (Cachin, 2001, p.8) comme disait les critiques de "rock blanc" à l'époque à ce qu'il est devenu au tournant des années 2000. Il a dû revendiquer plusieurs fois dans sa première décennie d'existence sa légitimité et sa place dans l'envergure de la musique américaine.

Le rap n'a aucun acquis et devra prouver qu'il a le droit d'exister à chaque nouveau disque, à chaque nouvel artiste, à chaque nouveau groupe qui défraie la chronique. À peine formé, le rap était donné pour mort. À cause de sa couleur, de sa brutalité, de son appartenance à un hip-hop déjà multiple et trop foncé. (Cachin, 2001, p. 6)

De combats constants sur tous les fronts possibles, il a migré de New-York à la Californie, les poètes ont été remplacés par les bandits, le niveau politique s'est estompé et le modèle de réussite économique est apparu plus fort et défiant.

Si le rap a perduré dans le temps et qu'il n'est pas une mode passagère c'est que son apparition correspond à un changement important dans la communauté noire. Après quelques décennies, ce changement a-t-il atteint son paroxysme puis se dirige-t-il vers sa mort inexorable? Dans les années 1990 Tupac Shakur clamait dans *Changes* " We'll never see a black president "; À l'heure où Barack Obama est le nouveau président américain, est-il normal que le discours des rappeurs noirs américains ait tant changé?

Mais aujourd'hui, vingt-cinq ans après sa naissance? Le hip-hop avec comme figure de proue Jay-Z est bien vivant, vivace même, couvert de récompenses, de disques d'or et de tout les signes extérieurs de la richesse. Les plus outranciers, le hip-hop est devenu le gamin le plus fortuné et le plus désinvolte des États-unis, le sale rejeton multimilliardaire, le vilain petit canard changé en poule aux œufs d'or (Cachin, 2001, p.10)

Y-a-t'il un déterminisme fatal à ce que la culture souvent présentée comme produit culturel soit absorbée et assimilée vers une consommation de masse et soit ainsi neutralisée quant à son potentiel de renouvellement des valeurs et de l'éthique sociale de la vie en société? Est-ce que le hip-hop pourrait redevenir un mouvement culturel et politique ou la transition amorcée par la seconde génération n'a-t-elle pas changée l'idée que ce font les amateurs et les artistes rap? Le hip-hop est-il une caricature de ce qu'il a été au début de son existence?

Notre étude se veut un constat des changements du rap. Nous voulons tenter de déterminer comment un mouvement issu de la culture populaire, une sous-culture de contestation et de négociation vis-à-vis le groupe dominant est devenu une culture de masse. Nous aimerions revenir sur cette récupération par l'industrie d'une culture qui

n'avait rien pour plaire au *mainstream*, à sa standardisation et sa sérialisation. Nous mettrons en parallèle l'industrie de la musique et sa réussite à faire d'un art au départ militant, politisé et enragé un genre notoire en déclin vers le populisme et l'apolitisme.

Si le rap a su au moment opportun changé de visage, se renouveler tant musicalement que dans son image et la symbolique de ses paroles, il semble être arrivé là où il voulait aller. Son éthique est pragmatique :

Sa politique effrontée, un 9 mm planqué dans la chaussette, rien à battre. Rien à perdre non plus de toute façon. Ici l'intégrité s'achète en dollars, en flingues et en bijoux diamantés. Au tout début les rappeurs passaient pour des bouffons, ils sont aujourd'hui devenus de puissants jokers qui occupent les sommets du "business culturel"! (Evil, 2005, p.83)

CHAPITRE I

DÉFINITION DE CONCEPTS

1.1 Terminologie du sujet

"Popular symbolic cultural and political significance"

Pour aborder notre objet central qui est la culture de masse mais plus spécifiquement celle qui touche les adolescents de la présente génération, occidentaux de surcroît, il nous a été suggéré de la définir, pour mieux différencier dans notre étude plus exhaustive "culture" au sens large, "culture populaire" et "massifiée". Nous mentionnons ici que nous ne donnons pas de valeur négative ou arbitraire à la culture populaire et que nous expliquerons de manière plus détaillée les raisons de cette prise de position dans la deuxième période du rap. Nous ne l'associons pas à standardisation, propagande, rentabilité économique et contrôle social : la culture populaire est intacte, préservée, comme une expression authentique, comme la pré-fixation, avant la transformation de sa nature ou de sa fonction et de "socialisation commune".

1.1.1 Culture

Le Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie Bonte-Izard en dit :

La culture en général selon E.B. Tylor (1871) est "un ensemble complexe incluant les savoirs, les croyances, l'art, les mœurs, le droit, les coutumes ainsi que toutes les dispositions ou usages acquis par l'homme vivant en société". La culture est quelque chose dont l'existence est inhérente à la condition humaine collective, elle en est un "attribut distinctif" (Lévi-Strauss), une caractéristique universelle. Lawrence Grossberg traite de la culture comme étant constituée d'activités privilégiées et médiatrices proprement humaines. Elle est donc un ensemble de faits de société qui relève d'un savoir commun d'où le concept de transmission. L'École américaine parle de "Culture et Personnalité" analyser le double mouvement stimulus, réponse, stimulus à travers lequel la personnalité est formée par la culture. L'individu, par l'expérience vécue, participe au renouvellement de sa culture sans pour autant remettre en cause les principes de cette production. La culture n'a pas formellement des entités closes. En anthropologie, la

culture est un mode de vie intégral comme l'a résumé Raymond Williams donc il y a des interactions dans la vie quotidienne qui définissent l'expérience.

L'identité des cultures ou des systèmes culturels est par sa pratique la prolifération des voix sociales. La culture met l'accent sur la production de sens née des interactions entre sujets qui se traduisent par l'existence d'une multiplicité de messages et de codes, de sous-systèmes et de sous-cultures (Drummond, 1981). Pierre Bourdieu (1972) insiste sur le fait que la culture est jusqu'à un certain point directement vécue par les acteurs sociaux. Elle établit des liens entre les phénomènes et les êtres. Les expressions culturelles (telles la peinture ou la musique) donnent des résultats par leurs actions dans la réalité vis-à-vis l'humain, face à lui-même et dans ses rapports au monde. Elle propose des manières de vivre avec le monde (morale) et des manières de vivre ensemble diversifiées (éthique). Edgar Morin définit en deux sens le mot culture : le sens anglais (plus anthropologique, qui intègre les œuvres et les manières de vivre, les styles, les savoir-faire) et le sens allemand (dans l'optique d'une civilisation).

Le mot culture revêt deux sens. Dans son acception générale, il désigne tout ce qui n'est pas la nature, tout ce qui est appris, le savoir, le savoir-faire, les mythes, etc., tout ce qui est transmis de génération en génération. Dans un sens plus restrictif, il désigne les diverses cultures, leurs formes singulières, chacune avec ses rites, sa technique, etc. Mais, en réalité, la culture n'existe qu'à travers les cultures. La culture en soi, séparée des cultures qui se manifestent diversement, n'existe pas. Ajoutons que la culture est un ingrédient de la notion de patrie. (Morin, 2001, p.195).

1.1.2 Culture populaire

La culture populaire n'est pas vue comme négative selon nos constats car elle est rassembleuse, conviviale, divertissante certes mais non apolitique et purement "entertaining ". Elle est l'étape avant ce que certains penseurs qualifie de basculement dans la déchéance et le populisme non raffiné. Elle permet de sortir de son isolement et de rejoindre une communauté d'intérêt, de se mobiliser et de rallier d'autres à sa cause! Elle a des bienfaits importants par sa diffusion d'informations et de conseils ou constats (par exemple Wyclef Jean dit qu'il était le roi du Burger King durant sa jeunesse travaillant au salaire minimum, élevé dans un "ghetto" par une mère monoparentale mais qu'avec acharnement, malgré le racisme, la discrimination, la pauvreté...il a réussi a

accomplir ses rêves). La culture n'entrave pas la voie des hommes, ils sont autonomes et indépendants, capables de juger et de décider consciemment. La culture populaire n'est pas victime des relations de pouvoir et de richesses comme celle massifiée et régie par l'industrie culturelle. Il peut y avoir résistance et changement social. Il demeure un pont entre la psyché du citoyen et sa fonction sociale; il n'est pas associé à la "bête de somme". Nous ne voyons pas ce stade culturel comme moins esthétique, édifiant ou distingué mais équivalent pour tous, qu'on appartienne à l'élite intellectuelle ou économique ou qu'on soit issu du "peuple" ou travailleur, étudiant, citoyen ordinaire !

Il n'y a pas de suprématie ou d'hégémonie culturelle ou de classe dominée à ce niveau, juste un accès plus vaste.

"La culture populaire, serait ce qu'il y a de commun entre les différentes micro-cultures qui composent un corps social. Loin d'être le véhicule d'homogénéisation et d'aliénation souvent décrit, dès lors que l'on confond le contenu des médias de masse et la culture populaire, la culture populaire serait alors "tout ce qui résiste à l'inculcation de la culture de masse et de la culture cultivée" (Poujol). Dans ces conditions, les tenants de la culture populaire, ne seraient pas des "handicapés", comme les considèrent Bourdieu (1978) mais des "résistants" (Poujol, 1979, p. 32).

Edgar Morin voit même la culture populaire comme "le seul grand terrain de communication entre les classes sociales" (Morin, 1975). Antonio Gramsci, précurseur des Cultural Studies a mis en évidence le fait que les sociétés capitalistes sont divisées inégalement sur le plan des genres ou de rapports sexuels et surtout de classes sociales. La culture populaire est un terrain stratégique dans lequel ces divisions sont établies et contestées. Elle est alors perçue comme un domaine de contestation et de négociation de sens entre un groupe dominant et un groupe subordonné. La culture populaire n'est pas la culture de masse par son désir de résistance et d'opposition comme l'a démontré la culture hip-hop. Celle-ci est une expression populaire faite de rage, de fureur et de contestation, c'est une expression sociale qui dénonce des injustices primaires telles la brutalité policière envers une strate définie de la population et la ghettoïsation d'une communauté. "Culture is a way of life that combines intellectual, spiritual, aesthetic pursuits thereby grounding the daily decisions and activities of its participant" (Price, 2006).

1.1.3 Culture de masse

Ce sont les penseurs de l'École de Francfort qui furent les premiers à employer le terme culture de masse dans leurs réflexions, au cours des années 1930, d'où l'importance de leur apport critique dans ce travail sur le hip-hop américain. Le terme désigne les biens culturels produits et formatés en grand nombre qu'ils soient issus de la littérature, de la télévision, du cinéma ou dans le cas présent du monde de la musique. Cette culture est souvent associée aux besoins de consommation, elle est vue comme pauvre en valeurs morales et sociales, dépourvue de sens critique, sérielle et facile en opposition à la culture élitiste et bourgeoise. Elle est vue comme grand public souvent nivelant vers le bas, synonyme de *blockbuster* ou de *best-seller* plutôt que culture à succès d'estime ou d'auteur. Elle est mondialisée, conforme aux lois du marché et aux autres objets de consommation par sa structure, et son esthétique est souvent perçue comme objet simplement économique. La masse n'est donc pas le facteur premier, elle est élément secondaire ou de calcul lié à la machine mais accessoire. Le consommateur de ce type de culture est aussi un objet de cette industrie, un chaînon dont l'intégration n'est pas le fruit du hasard mais du système! Selon Edward Shils elle est brutale, médiocre et dépouillée de ces critères esthétiques, intellectuels et moraux présents dans les deux autres définitions de culture. Elle freine le progrès par son contenu symbolique pauvre, son manque de création originale et est nocive tant elle séduit de plus en plus d'adeptes. C'est elle qui est apolitique et non-engagée, pas revendicatrice; elle n'est que consentante et attestataire. La culture de masse entraîne une dégradation du rôle philosophique existentiel de la culture (comme le disaient les penseurs critiques Theodor Adorno et Max Horkheimer). Elle est associée à publicité et subséquemment elle rime avec consommation.

Le grand intérêt pour le mouvement hip-hop est qu'il a débuté en tant que contre-culture pour conclure son ascension en pilier imposant de la culture de masse. Il remettait au départ en question les valeurs et modes de vie de la société américaine et se voulait porteur de changement, de justice et d'un nouveau pouvoir citoyen par une révolution festive. La culture de masse est pernicieuse et subversive, car elle adapte ses méthodes de persuasion à l'objet convoité. Combinée à la publicité, elle vise autant le quotidien que

la vie privée de l'individu en créant de nouvelles définitions de l'épanouissement et du bonheur et en rendant ses aspirations collectives. Nous ne voulons pas surestimer l'art comme ferment révolutionnaire mais bien de faire des constats selon des observations dans la société américaine des dernières décennies.

"Hip means to know, It's a form of intelligence, To be hip is to be up-date and relevant, Hop is a form of movement, You can't just observe a hop, You got to hop up and do it, Hip and Hop is more than music, Hip is the knowledge, Hop is the movement, Hip and Hop is intelligent movement. "(KRS-One sur l'album *Hip Hop Lives*, 2007)

1.2 La culture hip-hop, Les arts du mouvement hip-hop

"...culture can no longer be envisaged as an homogenous identity. We are speaking now of cultures-dominant, subordinate, alternative, underground, mainstream and diasporic-that individuals and groups create, negotiate and participate within."(Davis, 2004, p.30)

Le hip-hop contient tellement de catégories et de caractéristiques intéressantes à aborder dans le domaine de la communication et des études culturelles : musique, jeunesse, attitude, identité, race, condition sociale, histoire des noirs américains et des États-Unis; un mélange entre la culture populaire et les sciences sociales dans leur ensemble. La culture hip-hop englobe plusieurs disciplines, elle est selon la Zulu Nation " Le rythme, l'âme, les gens, le code vestimentaire, le langage." Nous ne les aborderons pas toutes, nous ne nous attarderons pas à chacune d'entre elles, même si elles seraient toutes à prendre en considération mais garderons en tête leur apports. Nous voulons revenir sur le mode de vie et les implications de ses pratiques au sein de la société américaine des années 1970 à 2000. Dans cette étude, le rap est ce qui nous intéresse principalement car il est le vecteur prédominant et central de cette culture, même s'il n'y a pas de hiérarchie. Il est le centre, le point cardinal qui rassemble tous les prismes du hip-hop et est inséparable du pouvoir et des actions de ses artistes. "Hip-hop is a broader cultural matrix that includes dance, performance, visual art, style, fashion, and a mode of life; rap is the form of musical idiom that articulates the ethos of hip-hop culture." (Kellner et Best, 1999, p.18)

Nous ne parlerons pas en détail de *breakdance* et des arts graphiques visuels tels le *graffiti* ou le *tagging* mais nous ne voulons pas négliger leurs substances, leurs esprits tout aussi bagarreurs et revendicateurs. Nous pouvons prétendre qu'ils sont tous trois des

moyens pour la génération invisible de sortir de l'ombre et d'affirmer leur existence. La culture hip-hop incarne à l'évidence la naissance d'une culture neuve en remplacement de la culture dominante de l'Occident. Nous pouvons soutenir qu'il y a eu implantation d'une certaine révolution culturelle, où tous avaient l'égalité des chances par une participation qui ne requiert pas une agilité et un talent hors norme. Peu importe leurs capacités et leurs talents artistiques, tous pouvaient s'impliquer et appartenir au mouvement, l'élite tant intellectuelle que celle qui possède le capital n'était pas convoquée à y participer.

"When you talk about rap you have to understand that rap is part of the Hip-Hop culture." Afrika Bambaataa (1979). Le hip-hop en quelques disciplines :

1.2.1 Les arts visuels

Faire sa marque, laisser sa trace sur ce qui appartient à son environnement est égal à coloniser son quartier, à baptiser le territoire comme sien. Faire un graffiti ou un tag c'est déclarer appartenir à un groupe et à un lieu donné. Chez les graffeurs, la volonté de prendre des risques, d'escalader des murs, des trains en mouvement pour faire son nom est inhérent à sa personnalité. Dans le New York Magazine, le journaliste Richard Goldstein a même affirmé qu'il s'agissait de " Reverse Colonization " comme " a virus spread by the faceless fellow travelers of roaches and rats " omniprésent dans certains quartiers new-yorkais puis sur la ligne de métro et enfin partout dans la ville. L'art graphique urbain fait à partir de bombe aérosol sur asphalte et bâtiment fut également perçu comme " the first genuine teenage culture since the fifties ". Parcequ'elle fut la première à bafouer les règles de la peinture académique et sur toile, cette culture graphique a été cataloguée comme du vandalisme dès 1972. Cette même année, cette forme d'art a implosé et est devenue, par son caractère interdit mais facile d'accès et peu coûteuse, une figure de proue du mouvement hip-hop émergent. Les adolescents intrépides s'y retrouvaient et formaient une communauté rapprochée. Tout acte téméraire et audacieux servait leur cause légitime, celle d'être reconnu et nommé dans la société. Par exemple, une jeune femme pionnière surnommée Stoney a même réussi à *tagger* la célèbre Statue de la Liberté. Mais comme nous démontrerons sous peu pour le rap et l'ensemble du mouvement hip-hop, toute sous-culture est reprise un jour par la masse

après avoir été acceptée en tant que culture populaire. Le graffiti fit irruption dans la haute culture après avoir émergé des rues et des trains se dirigeant vers la banlieue. L'artiste Lee Quinones et son Fab 5ive utilisaient cette forme artistique tout d'abord pour marquer leur territoire et indiquer aux autres gangs que les wagons de métro étaient les leurs. Il fallu attendre que Keith Haring attire l'attention par ses dessins à la craie, réalisés dans les espaces réservés aux posters commerciaux pour que se développe un engouement plus globalisé. Son public urbain reconnut la facture picturale de ses fresques, avec ses signes et symboles personnels et ce type de vocabulaire devint populaire dans la rue et chez les jeunes issus de la bourgeoisie. Il devint impératif pour les collectionneurs d'œuvres d'art de posséder un croquis de chien, d'enfant ou de télévision signé Haring ou une toile fragmentée de SAMO (pseudonyme de graffeur de l'artiste Jean-Michel Basquiat). Le graffiti fut donc d'abord interdit mais également récupéré par l'élite blanche *yuppie* qui fit de certains artistes à la Keith Haring ou encore Andy Warhol de véritables stars en vendant les toiles des centaines de milliers de dollars. Les artistes blanc établis (excluant Basquiat) ont repris l'esthétique des jeunes noirs de la rue et se sont enrichis. Le graffiti et les murales font parti du premier art du hip-hop à faire fortune et à intéresser la bourgeoisie pour ainsi faire son entrée dans les musées les plus reconnus du monde, qu'il s'agisse du Moma, du Tate ou de l'Ermitage.

1.2.2 Danses rituelles et breakdance

La danse est très importante pour la communauté noire de la diaspora. Plusieurs modes et chorégraphies ont vu le jour chez les peuplades descendantes d'Afrique en fonction des coutumes régionales, interaction par le corps avec son environnement. Pour ce qui est du milieu ambiant de ceux qui se sont autoproclamés des *B-Boys* et autres *Breakers*, l'apprentissage de la danse s'est fait dans leur salon, sur la musique d'Afrique Baambataa et des Furious Five ou dehors avec leur radio en formant un cercle. Cette danse stylée et agressive est devenue publique et organisée. La légende de la danse de rue Rennie Harris en disait : "If you really look at hip hop dance, it's really a rite-of-passage thing. You never see the arms release down. They're always up in a fighting position. It's going to war." (Chang, 2005, p.54)

La danse comme réaction active à ce qui se déroule dans le quartier, à la musique, au bruit, au chaos. Bouger pour résister à l'acculturation, bouger pour se rappeler de demeurer en vie malgré la misère, la pauvreté, les injustices. Le breakdance comme mélange de capoeira et du funk déjanté de James Brown est devenu populaire à l'échelle mondiale avec la performance de Lionel Richie rythmée par ses danseurs aux Olympiques de Los Angeles en 1984.

1.2.3 Le son, la musique, le rap

"An organic question of urban hip-hop culture, rap quickly became the distinctive sound of the African-American anger, rebellion, cultural style and contemporary experience." (Kellner et Best, 1999, p.25)

Le rap est comme le soccer : rassembleur social, démocratique et présent partout : tous peuvent s'improviser "slammeur" s'ils ont une bonne verve et peuvent s'exprimer *a capella* sans équipement ou matériel technique précis (contrairement au rock qui est coûteux avec la nécessité d'avoir des instruments de musique, le rap n'a pas forcément besoin de tables tournantes) ou lieu propice (la simplicité de la rue). Il est le point culminant de la culture hip-hop, contrairement aux autres genres musicaux, le rap ne fait pas de chanson, il fait des morceaux qui sont inclassables, qui ne peuvent appartenir à une case compartimentée. Il n'y a au départ "pas une mesure sans rime, pas une seconde sans mots". Il tient dans l'habileté de la dextérité verbale, dans le panache des jeux de mots et l'art de la métaphore, exprimant un mélange de mépris pour le système en place et le désespoir qui peut miner le futur de leurs pairs. "Rap is rhythm and poetry. Hip-hop is storytelling and poetry as well. I think that rap is narrative, when it's done right." Ajay Naidu. Les rappeurs disent aux leurs que la servitude et l'inaction ne mènent à rien, qu'il faut bouger et continuer le combat pour que la situation générale s'améliore avec l'apport de leurs frères *breakers* et *graffeurs*. Le rap est à la fois philosophie, politique et musique.

Tenter de déchiffrer les aspects et caractéristiques du rap demande l'apport d'un lexique détaillé car qui parle de culture hip-hop sait que le langage, le jargon est important et permet de départager les vrais amateurs des non-initiés. Rap pour *rhythm &*

poetry mais tout réside dans les caractéristiques intrinsèques aux deux maîtres pensants du hip-hop soit le dj et le mc. Voici quelques termes propices à l'explication du rap :

1.2.4 Musique

La musique accompagnant les paroles rap peut être produite de diverses façons ou encore être plus discrète ou carrément effacée. Elle peut être produite par l'homme lui-même sans aucun matériel. Le *Beatboxing* c'est produire de la musique et des sons avec sa bouche, produire différentes sonorités et dépendamment de son expertise pouvoir réussir à méprendre ses auditeurs sur la provenance de ce qu'ils entendent. La musique peut-être produite au moment même avec des instrumentistes ou simplement en faisant appel à un Dee-Jay (DJ) qui sait manier les disques. L'art du Djaying consiste à passer des disques simultanément, en les mélangeant et en les modifiant. Il peut faire des créations originales ou faire appel à ce qui a déjà été préalablement créé. Le *Sampling* c'est des échantillons, des extraits, choisis selon une partie ou "loop" d'une œuvre déjà existante et la réutiliser à sa propre façon pour mettre une emphase ou en relief la chanson et se l'approprier. Le dj peut alors produire avec peu de frais des *Mixtape* de ses créations en cassette ou CD qui proposent des *remix*, des *best of* ou des raretés plus underground de son cru ou d'un autre artiste. C'est un outil de production de la rue, important dans la communauté émergente des amateurs de hip-hop. Souvent cette forme de diffusion était présente lors des *Block Parties*, soirées précurseurs du mouvement hip-hop dans les quartiers pauvres où les adeptes de ce style de musique se réunissaient pour festoyer et enregistrer des *demos*.

Ces gamins n'ont pas eu de cours de rhétorique donc ils ont créés leur propre langue, l'improvisation verbale. Ils n'ont pas été en cours de musique non plus et ont créé leur musique avec le son et le ton de leur voix. Ils ont même créé leur propre instrument, la platine. Ils n'ont rien d'autre que cette volonté d'être impliqués. (Roach, 2005)

1.2.5 Rap

Chanter, parler, palabrer, seul, en duo, en chœur, au sein d'un groupe, toutes les méthodes de diffusion sont égales aux yeux du rap. Parvenir à ses fins pour un interprète vocal du hip-hop est une tâche polymorphe. Le *MCing*, ou rap est un chant saccadé, nommé dans le jargon hip-hop comme le *flow*, composé de paroles souvent très imagées, riches en assonances et allitérations. L'artiste peut procéder par *Freestyle*, une improvisation rythmique, le dj fournit le son et le mc (pour *Master of Ceremony* animant les soirées et autres manifestations) ou rappeur maîtrise l'art de trouver des paroles au même moment, immédiatement sans les avoir préalablement écrites ou répétées. Tout est dans l'art de la performance, d'épater le public par sa dextérité, qu'il sorte de sa passivité et réagisse. Pour amener les auditeurs à apprécier il doit maîtriser un bon *flow*, un débit vocal imagé suivant la cadence. Dès les débuts, le rap fut un art du combat amenant par le bouche à oreille une *Street Credibility* : c'est la rue qui décide des stars. Les *singles* sortent sur des *mixtapes*, ils survivent grâce à leurs propres lois qui s'avèrent somme toute anarchiques. Le nombre de rappeurs augmente rapidement et chaque quartier a ses plus dignes représentants. On y trouve de tout pour tous les goûts, tous peuvent s'improviser artiste de la rime. Il y a un rapport indéniable entre le vécu et le discours de l'artiste, même si la véracité ou non du propos peut-être amplifiée. Pour affirmer sa suprématie l'aspirant rappeur participe à *Dozens ou Dirty Dozens*, un combat rap improvisé où souvent est employé "Your mother....". Peu importe la dureté du propos des opposants, celui qui ne peut détenir le contrôle, qui se fâche ou dont les rimes sont trop faciles perd. Ce genre de combat avec public qui réagit vivement est issu de la tradition africaine et demeure important dans les fondations du rap quant à la réaction, au pouvoir de la rime et de la poésie verbale. Il peut aussi arriver que la guerre se poursuive après une première joute serrée. Cela aboutit à ce que l'on nomme un *Beef* : une dispute verbale entre deux *MCs* (chanteurs) ou deux *crews* (groupes). Cette altercation peut être artistique ou territoriale mais malheureusement peut aussi vaciller et prendre une tournure dramatique (et même mener à la mort de certains rappeurs comme dans le cas des frères devenus ennemis Biggie Smalls et Tupac Shakur). Cette querelle peut être très médiatisée comme l'épisode entre 50 Cent et Ja Rule et mener à la vente d'albums et de réconciliation à saveur de coup de publicité ou de marketing (Jay-Z et Nas). Comme dans

toute lutte, les injures sont des coups permis et le *Diss* est le plus fidèle représentant dans les sagas entre rappeurs. Il équivaut à manquer de respect, à attaquer son rival en rap dans une chanson.

Il y a une relation puissante entre les diverses expressions artistiques et leurs environnements. Le hip-hop est issu du milieu urbain, décrit sa réalité, il est lié aux immeubles appartements, aux parcs de quartiers, à l'asphalte omniprésente; à la rue implacablement.

Les jeunes défricheurs du mouvement culturel ont :

refusé le diktat de la guitare électrique et ont partouzé avec les machines pour créer leur style, un style enflammé, baroque, postmoderne animé d'une rage qui peut aussi bien être destructrice et complaisante que sublime et enivrante.
(Cachin, 2001, p.6)

Ce qui nous mène à l'immersion dans un tout nouveau et différent phénomène de social et culturel.

CHAPITRE II

CADRE THÉORIQUE

L'étude du mouvement hip-hop tel que nous avons décidé de l'aborder est exploratoire et s'intéresse plus au phénomène dans son ensemble qu'à son contenu. Nous avons délibérément choisi de ne pas traiter de façon exhaustive du discours en tant que tel, même si pour Michel Foucault, il concerne autant le langage que la pratique. C'est la constellation de résonnances de la culture hip-hop qui nous a d'abord interpellé, mélange entrecroisé d'antagonismes, entre domination et subordination, entre hybridation et créolisation. Le phénomène rap comme la plupart des phénomènes culturels comportant pratiques et produits exprime de manière symbolique les représentations sociales. Le rap n'est pas pour nous décrypté comme une entité précise par sa définition et selon une pleine connaissance. Nous tentons seulement d'observer un mouvement important de son époque et de trouver certaines explications quant à sa pertinence. Nous interprétons des données mais ne prétendons pas avoir de réponses car il n'y a pas d'absolu possible quant aux phénomènes culturels. Nous cherchons à valider selon un cadre d'interprétation qui n'est pas déductif. Il n'y a pas de point fixe et la conclusion de cette recherche inductive sera incomplète. Nous avons voulu étudier les moyens de communication qui concourent à la valorisation et à la circulation de la culture populaire en tant qu'espace privilégié de production d'identités, d'appartenances et d'allégeances. Ce qui peut se manifester dans un ensemble hétérogène sur le plan de la consommation et de la réception.

La culture de masse n'est pas le produit inévitable de la société industrielle, elle est le fruit d'une forme particulière d'industrialisme qui organise la production pour le profit plus que pour l'usage, qui s'intéresse à ce qui se vendra plutôt qu'à ce qui possède une valeur authentique. (Eagleton, 2003, p.34)

La problématique qui nous intéresse principalement est liée aux éléments structurants du phénomène hip-hop, aux liens et aux interactions, aux processus sociaux et communicationnels. Nous avons choisi de fonder notre cadre théorique sur le courant de pensée des Cultural Studies par leur volonté de comprendre la culture populaire et ses diverses manifestations et expressions en opposition à la culture au singulier. Ils sont les premiers à rompre avec les traditions "conservatrices" et à mélanger les théories propices

à l'étude de l'objet. Ils valorisent la classe ouvrière et une histoire faite de luttes, de tensions et de conflits résultant d'une culture plurielle et dynamique. Cette rupture d'avec l'analyse "académique" et élitiste est essentielle au développement des Cultural Studies :

venues de l'éducation populaire et fondées sur le souci de légitimer les cultures dominées- celle de la classe ouvrière, de l'immigration et des minorités sexuelles- comme matrices de nouveaux savoirs à l'heure des *mass media*, ces nouvelles approches des phénomènes sociaux font effet de la culture un espace de pouvoirs et de luttes. (Hall, 2009, p. 111)

Les penseurs des Cultural Studies sont interdisciplinaires, transdisciplinaires et contre-disciplinaires venant de champs de recherches divers telles la sociologie, la philosophie, l'économie, la psychanalyse et la linguistique. Dès 1964, leurs études portent sur les formes, les pratiques et les institutions culturelles dans leurs rapports avec la société et les changements sociaux opérés. Ils nous ont interpellés car ils font fi des aprioris idéologiques. Stuart Hall dans "Codage/Décodage" jette les bases de cette école de pensée qui tente de comprendre la culture populaire et ses manifestations, ses expressions.

Le texte "Le cœur des Cultural Studies" de Lawrence Grossberg exprime bien ce que nous tentons de démontrer par l'étude du mouvement hip-hop. Les Cultural Studies s'intéressent aux relations d'autorité entre l'État, la société et sa culture. Nous voulons, par la présente, observer la manière dont le pouvoir infiltre, contamine, limite et actualise les possibilités que les gens ont de vivre leur vie selon des voies dignes et sûres. Car si l'on veut changer les relations de pouvoir, si l'on veut faire bouger les gens, ne serait-ce qu'un tout petit peu, il faut partir de là où les gens sont, de là où ils vivent vraiment leur vie et de la manière dont ils le font.

Le rap ainsi que la culture hip-hop dans leur ensemble sont des exemples féconds par leurs évolutions. Il y a une valeur d'usage et à un certain moment dans son histoire, une efficacité politique et ethnoculturelle. Le rap des débuts avec ses pionniers est la preuve que le message a un "effet", il influence, divertit, instruit, persuade au même moment, en ayant comme but ultime une consolidation de la communauté afro-américaine pour une meilleure intégration au sein de la société globale. Il y a désir de cohésion, de réaffirmer les liens intrinsèques à la communauté pour ensuite proclamer leur présence en tant que groupe et confirmer leur apport dans la société. En s'auto-

propulsant sur scène, sur cassette ou diffusion radio, les rappeurs se veulent promoteurs des signes et symboles propres à leur communauté d'appartenance première. Les Cultural Studies sont une méthode d'analyse incontournable car elles peuvent être présentes dans maintes traditions et paradigmes par leur souci de l'interaction constante entre culture, communication et pouvoir, omniprésent dans l'histoire du rap de 1970 à nos jours. "Cultural Studies is a discursive formation that is, a cluster of ideas, images, practices, which provide ways of talking about, forms of knowledge and conduct associated with, a particular topic, social activity of institutional site in society." (Hall, 1997, p.6)

Notre analyse s'est ancrée d'abord dans la description d'un contexte socio-historique face à l'émergence du rap. Nous désirons, en second lieu, faire un bref retour dans une étude de la réception et du sens des discours. Nous tenterons de voir l'évolution du phénomène, de la représentation négative des ghettos face à celle positive, oppositionnelle amenée par la volonté de renverser les préjugés par une nouvelle représentation décidée par la communauté adolescente noire. Nous nous intéressons surtout aux nouvelles productions de pouvoir liées à l'évolution du rap.

2.1 Une méthodologie exploratoire

Le mouvement hip-hop est un amalgame de plusieurs concepts et s'articule dans les sphères imposantes que sont l'histoire, la philosophie (en outre quant à "l'intellectuel organique"), la sociologie, le politique, la communication (et même la linguistique). Pour aborder notre problématique, nous devons choisir une approche multidisciplinaire basée sur les sciences sociales et humaines. Une perspective d'analyse qualitative ouverte, touche-à-tout, qui même si parfois trop vaste, nous permet de ne pas occulter d'éventualités. Notre méthodologie se doit d'être bâtie tant sur l'évolution historique du hip-hop que sur son contenu, lui-même éclaté : mélange d'oralité, de performances, d'images visuelles ou de récits écrits. Le rappeur est une *persona* complexe qui juxtapose discours politique, artistique et parfois même religieux.

À l'ère où la reproductivité technique des œuvres d'art est commune, qu'il y a libre circulation de l'information et maints supports numériques, la culture de masse est omniprésente et est le petit commun dénominateur, synonyme de plaisir pour la plupart des individus. Nous avons au départ voulu aborder notre objet de recherche, le hip-hop

dans ses manifestations culturelles en le confrontant puis en le comparant avec les deux écoles de pensées importantes des études en communication, soit l'École de Francfort et les Cultural Studies. Nous avons finalement abandonné la vision négative des industries culturelles de penseurs comme Theodor Adorno et Max Horkheimer car le hip-hop est un mouvement musical anti-élitiste et qu'il est un genre incontournable du marché musical américain, qui demeure encore et toujours le modèle dominant mondial. Depuis le changement des modes de diffusion d'œuvres et de circulation des produits, les industries culturelles peuvent être étudiées selon leurs états actuels, dans l'évolution historique où dans les années 2000, la culture de masse prédomine sur tous les autres modèles.

Notre but véritable est de contextualiser le rappeur et le hip-hop dans leur mouvance temporelle, selon les trois étapes définies et par lesquelles ils se sont construits et sont devenus aussi populaires. Notre méthodologie a cette dimension contextuelle car elle n'est pas une étude de cas quant au rappeur comme individu mais comme artiste oeuvrant au sein du milieu hip-hop. Pour cela, nous n'avons pas catégorisé ou bâti une classification fermée face au contenu documentaire que nous avons pris en considération selon son contexte de production (source, date, orientation) pour justifier le point de vue des artistes. Nous voulons faire ressortir d'abord et avant toute chose les déterminants sociaux et idées maitresses pour mieux interpréter sans synthétiser. Notre cadre théorique doit être garant d'une analyse de réseau des rappeurs, penser les liens entre la culture artistique et celle du politique dans ses modes de diffusion, la circulation de ses produits et de ses manifestations. Nous ne pouvions pas couvrir l'entièreté du monde hip-hop américain mais à partir de faits, nous avons voulu relever un sens général en énumérant ses principaux concepts, principes et règles. Le phénomène social globalisant qu'est le hip-hop reflète "la circulation des représentations symboliques dans les sociétés complexes, leur production et leur consommation aussi bien dans l'espace public que privé". (Hall, 2007, p.290).

2.1.1 Analyse du discours, étude du contenu

Notre étude aborde deux manières de définir notre objet de recherche et sa problématique sans prédominance, étant articulée autour "des acteurs sociaux dans la production et la circulation sociale des savoirs et des connaissances."(Keller, 2007) Le

contenu des oeuvres est important mais les sources sont variées et il est impossible d'en faire une revue exhaustive tant elles sont diversifiées par leur médium et leur nature: livres théoriques, entretiens, dialogues, films, conférences de presse, videoclip, performances radiophoniques...Il nous est impossible d'être purement objectif car la sélection de documents textuels et visuels est dense. Nous avons dû procéder de manière inductive avec une question de recherche déterminée au préalable et certains contours situationnels et interprétations mais sans pouvoir en tirer des généralisations. Nous avons d'abord observé dans le temps l'évolution du mouvement hip-hop et nous l'avons contextualisé. De cette étape, nous avons pu déduire et formuler certains concepts mais qui demeureront cependant des hypothèses (Chevrier, 2004). Nos sources théoriques nous ont fait constater que les positions et commentaires de certains artistes soutiennent leurs relations face au pouvoir. Nous n'avons aussi fait qu'un survol du discours des rappeurs car la complexité des fonctions sociales liées à la linguistique et à l'organisation narrative aurait été trop laborieuse. Nous voulions d'abord faire une apologie de la fonction expressive des artistes, sans les ancrer dans des typologies communicationnelles. Leurs discours comblent l'ensemble des situations et sont à la fois informatifs, polémistes, esthétiques, poétiques et politiques. Il est à noter que le rappeur sait que son discours est partagé par ses pairs et ceux qui gravitent autour du mouvement hip-hop. Sa communauté le comprend car il est conforme au genre et il connaît son destinataire quel que soit le support matériel qu'il emprunte. C'est ainsi que le rappeur maintient le lien social mais devrait parfois revoir son rôle, surtout pour les artistes de la troisième génération.

Tout acte de communication peut être considéré comme un phénomène social qui se caractérise par le fait que les individus cherchent à entrer en relation les uns avec les autres, à établir des règles de vie commune, et à construire une vision commune du monde. Tout cela se fait à l'aide du langage, à travers le langage même, sans lequel il n'y aurait pas de société humaine. Le langage, en mettant les individus en relation entre eux, crée du sens, et ce sens crée du lien social. Dès lors, à propos de ce phénomène, peuvent être pris en considération trois ordres de problèmes : celui de la construction des *normes sociales*, celui des *processus d'influence*, celui de la *construction du sens* (Charadeau, 2007).

Par une revue de littérature combinant des textes théoriques et une analyse tant des artefacts propres aux artistes du mouvement hip-hop qu'à leurs actions et styles de vies, nous avons cherché à comprendre et à expliquer le glissement graduel de

la résistance et du militantisme politique à apologie du mercantilisme et de la société américaine dans ses excès. Notre analyse est principalement documentaire et non basée sur une étude de terrain préalablement effectuée, d'où des concepts auraient émergés. Notre approche est interprétative et cherche sa signifiante car à ce jour les études sur le mouvement hip-hop sont limitées et principalement rédigées en anglais. Nous avons conscience du caractère exploratoire de la recherche qui peut sembler préliminaire car la collecte d'informations et les méthodes d'investigation sont peut-être moins ciblées pour répondre à la problématique posée. C'est une étude d'un phénomène certes archi-populaire et présent depuis un moment, mais qui demeure nouveau pour les chercheurs en sociologie et en communication.

2.1.2 Entre savoir et pouvoir

Notre objectif premier quant à la problématique centrale se situe dans la lignée de Michel Foucault et de sa "sociologie de la connaissance". Nous accordons une grande importance à la construction et à la formation sociale du sujet. Nos préoccupations sont en lien avec "la production pratique et historique des savoirs et connaissances et dans le rapport savoir/pouvoir" (Keller, 2007). Le contexte historique pour notre analyse du mouvement hip-hop révèle la complexité de l'héritage du noir américain: de l'esclavagisme au ghetto, en passant par le militantisme, puis l'arrivée en scène du rappeur : le chemin a été chaotique. Notre étude du phénomène se veut historique et notre démarche analytique car elle privilégie les observations concrètes, matérielles et pragmatiques de ce que sont et font les rappeurs quant à leur impact sur la "production des identités collectives par les discours publics" (Keller, 2007). Comme pour Foucault nous voulons analyser de l'intérieur les traces de contraintes, les luttes et oppositions, pas tant par une étude de discours du rappeur mais par son personnage, son histoire personnelle et au sein de sa communauté, son rapport à la société civile, politique et économique. Situer le rappeur dans sa réalité sociale et ses modes de connaissances et dans l'évolution de celle-ci par son registre d'action. Relier l'action publique de l'artiste à sa contribution dans les industries culturelles pour remettre en question les régimes établis de savoir/pouvoir et leurs dispositifs.

2.2 Cultural Studies "zoom in"

"Cultural Studies does not speak with one voice." (Barker, 2003, p.4)

Il y a plusieurs liens à faire entre l'économie politique et les relations sociales ainsi que leurs rapports à la culture. Comme dans les Cultural Studies, nous désirons aborder et comprendre la culture hip-hop selon sa propre logique, ses spécificités et ses modes de développement. "Culture is a shared social meaning, that is, the various ways we make sense of the world." (Grossberg, 2003, p.7) C'est avec un amalgame de concepts en lien avec le pouvoir, l'hégémonie, la réception active, l'identité, l'idéologie, l'économie politique, la culture populaire, la représentation et le milieu social que nous devons tenter de saisir l'essence d'un mouvement tel que le hip-hop. "The theory to be constructed is not a system but an instrument, a logic of the specificity of power relations and the struggles around them ". (Grossberg, 2003, p.5)

Chez les rappeurs de la première mouture, les relations complexes avec le pouvoir et ses principaux dirigeants les ont menés à exprimer leur désaccord à leur façon face à l'oppression ressentie, encourageant un pragmatisme sidérant, une volonté de puissance sans faille et un "fonçage dans le mur permanent". Ce qui a rendu le rap si efficace c'est qu'il a repris les préceptes du mouvement des droits civiques qui ont fonctionnés (d'être uni et fraternel, de se défendre mutuellement et de se tenir toujours informé) et qu'il y a insufflé vigueur par l'énergie "intuable" de ses membres, tous adolescents ou jeunes adultes. Ils ne se souciaient guère des conventions, ne regrettaient rien de leurs actions, vivaient dans le moment présent sans craindre les représailles. S'ils se faisaient arrêter par les symboles mandataires de l'autorité, ils clamaient haut et fort un défiant "Guilty as charge" même s'ils pensaient que les vrais coupables historiques demeureraient impunis. "The ways of thinking about culture and power that can be utilized by agents in the pursuit of change." (Rose, 1994, p.7)

2.2.1 Le refus d'abdiquer

La plupart des historiens du hip-hop décrètent sa naissance, son émergence dans le monde de la musique à la fin des années 1960, au moment où les leaders de la génération des droits civils sont tombés au combat. Cette génération est associée au

mouvement hippie aux États-Unis; cette contre-culture refusant les diktats et valeurs traditionnelles prodiguées par leurs parents. Il y a une brisure avec l'héritage de la guerre et la société de consommation de plus en plus présente dans les foyers.

"Originally a means and manner of expression for economically disfranchised, politically abandoned and socially repressed youth grounded in Black expressive culture...Hip-hop has the ability to empower, encourage and embrace young people with it's unique system of adoption, appropriation and association." (Price, 2006, p. 6)

Tricia Rose déclare la période la plus déterminante de la culture hip-hop comme celle de ses débuts équivalent à la première décennie en périphérie de New York. Elle nomme ses principaux acteurs comme "voices from the margins" (Rose, 1994). Elle souligne le fort penchant politique qui ne se résumait pas, à ce que quelques dissidents ont décrit à tort comme une volonté d'anarchie et de révolte avec comme slogan "Burn Down America". Le but selon elle fut d'éduquer une partie de la population, de leur apprendre sur l'histoire de leur communauté, de poser des questions ouvertes menant au débat, pour faire des choix progressistes pouvant aider la société en général.

Le sociologue Pierre Bourdieu a traité des logiques possibles à ce qu'il a désigné comme "le marché des biens symboliques". Ce marché a deux versants; le premier étant "fondé sur la reconnaissance obligée des valeurs de désintéressements et sur la dénégarion de l'économie" et l'envers de la médaille comme "faisant des commerces de biens culturels un commerce comme les autres, confèrent la priorité à la diffusion au succès immédiat et temporaire". (Dubois, 2005, p.26) Cette contradiction décrit bien l'adversité que rencontrent les artistes de la culture hip-hop. D'un côté il y a eu et il y aura toujours des rappeurs intéressés à faire passer un message ou à innover, ayant comme seul contingent le droit de conserver leur créativité même si tout le public n'est pas séduit. De l'autre côté, l'artiste qui n'a pas de prétention esthétique ou intellectuelle et pour qui le succès commercial est d'une importance capitale. Les deux directions peuvent cohabiter dans la même industrie musicale même si le deuxième aspect semble largement dominer le panorama musical. C'est le système de production de produits culturels qui s'opère différemment. La vente *underground* par le bouche à oreille est peut-être dépassée mais les artistes émergents ont besoin de MySpace ou d'autres plates-

formes médiatiques et *label* voulant les produire. Certaines branches et divisions de *major* comme Interscope chez Sony ciblent les jeunes et crée avec ces étiquettes un engouement à peu de frais. Les rappeurs *superstars* ont une organisation mobilisée qui veille à ce que toutes les étapes soient réglées au quart de tour pour une promotion de masse avec ventes d'albums par millions, tournées internationales et vente de produits dérivés. Les deux coexistent mais ne sont pas adaptés aux besoins de l'autre, entre art et art commercial il y a des différences majeures d'intérêts.

Toute espèce de capital (économique, culturel, social) tend (à des degrés différents) à fonctionner comme capital symbolique lorsqu'il obtient une reconnaissance explicite ou pratique, celle d'un habitus structuré selon les mêmes structures que l'espace ou il s'est engendré. (Dubois, 2005, p.26)

Face à la force de coercition du pouvoir les luttes se doivent de continuer car "les puissantes structures de domination existantes n'annulent pas la diversité sociale qui s'exprime entre les antagonismes entre classes." (Dubois, 2005, p.27)

Les paroles de plusieurs chansons d'artistes connus du milieu hip hop ressemblent à des listes d'épicerie de luxe tant elles regorgent de produits énumérés à la volée dans tout les couplets. "Le monde social est à la fois le produit et l'enjeu de luttes symboliques inséparablement cognitives et politiques pour la connaissance et la reconnaissance." Le rap doit continuer d'avoir un versant peuplé de ce que Kellner et Best nomment les "knowledge warriors" car les luttes sociales sont loin d'être éradiquées. Le rap fut le porte-parole pour des gens au bas de l'échelle sociale et doit continuer de l'être.

2.2.2 Le rappeur comme "intellectuel organique"

Tout groupe social qui naît sur le terrain originare d'une fonction essentielle dans le monde de la production économique se crée en même temps, de façon organique, une ou plusieurs couches d'intellectuels qui lui apportent homogénéité et conscience de sa propre fonction, non seulement dans le domaine économique mais également dans le domaine social et politique. (Gramsci, 1983)

Les Cultural Studies constatent les liens avec les mouvements politiques suivant le modèle de "l'intellectuel organique" qui est applicable aux luttes de la communauté noire américaine comme ils l'avaient préalablement fait avec les classes ouvrières ou le mouvement féministe. "They are said to be thinking and organizing elements of the counter-hegemonic class and its allies." (Grossberg. 1992, p.43) Les Cultural Studies se

préoccupent des rapports entre la culture et la possibilité de transformer la société dans laquelle les acteurs vivent au quotidien. Ces changements peuvent être locaux et imbriqués dans la vie communautaire mais aussi se concrétiser en véritable force menant parfois à des revendications politiques aux résultats révolutionnaires.

Antonio Gramsci aurait pu décrire les rappeurs comme des "intellectuels organiques" pour l'articulation rythmée des expériences de la persécution de leur communauté et par le focus de l'attention sur les causes et les solutions possibles pour résoudre leurs problèmes communs, articulés par la musique. Le mélange des concepts de sens, du plaisir dans la différence des identités et leur encrage oppositionnel dans cette nouvelle forme d'art les constituent comme un corps entier. "Thus, it was with revolutionary class factions that organic intellectuals were intended to forge political links." (Grossberg, 1992, p.43) Ce type d'intellectualisme qui représente les opprimés et les marginaux est à l'antithèse des institutions, de la bourgeoisie, de l'académisme et de l'élite. Il est le lien entre la culture militante et la culture de masse politisant l'esthétisme de son art pour mener au débat intellectuel chez ses pairs. "Tous les hommes sont intellectuels; mais tous les hommes ne remplissent pas dans la société la fonction d'intellectuel." (Gramsci, 1983) Il est près de sa communauté, des gens qu'il côtoie au quotidien, de ses voisins et de ses pairs et a une fonction tant technique que politique. L'intellectuel organique rallie les gens qui l'entourent à ses propres expériences car ils partagent un même vécu et des situations connexes. Il n'est pas déconnecté de son milieu ambiant, même si celui-ci ne fait pas partie de l'idéologie dominante. Il prend position, assume ses choix et tente d'éduquer ceux qui l'entourent pour faire avancer leur cause mutuelle ou du moins renseigner ceux qui ont moins accès à l'information (le "CNN de la rue" tel que décrit par Chuck D).

"Self-created from the conditions and practices of his or her own culture. She/he intellectually and politically alert to the meanings and constructions of different cultural practices within his or her own time. At the same time as pursuing the understanding and analysis of culture, the organic intellectual should be communicating and exchanging ideas with the broad range of classes and groups within the society." (Davis, 2004, p. 30)

Il est membre à part entière d'un groupe, il n'agit pas seul et aide les autres à développer, comme lui, une conscience sociale (à la Public Enemy ou Zulu Nation) et

"...project a style of self onto the world that disciplines ultimate social despair into forms of cultural resistance, and transforms the ugly terrain of ghetto existence into a searing portrait of life as it is lived by millions of voiceless people." (Dyson, 1991, p. 24) Les afro-américains ont à plusieurs moments cruciaux eu des leaders intellectuels (L.S. Senghor, A. Césaire, W.E.D. Du Bois), politiques (J. Jackson, L. Hughes, A. Locke) et religieux (Malcolm X, E. Muhammad) qui, par leurs talents d'orateurs, étaient la voix rassembleuse des sans voix. Ces orateurs étaient inspirants et retranscrivaient en paroles des idées et les sentiments qui animent leur communauté. Il y avait valorisation des orateurs mais également du citoyen ordinaire et de son action au service de la démocratie et contre les injustices passant par la diffusion du message dans l'espace public. Gramsci privilégiait les "philosophes ordinaires" que peuvent être les citoyens et prônait l'usage de la politique dans le quotidien. Il y a d'un côté la société civile et de l'autre les technocrates et la tentative de contrôle de l'état. Lié à la tradition orale africaine, ces leaders pouvaient être des figures charismatiques comme le pasteur Martin Luther King mais également des rappeurs comme Chuck D ou Common. Dans l'histoire de la diaspora africaine il était coutume d'écouter des individus talentueux dans la transmission d'idées ou de sentiments pouvant être source d'information et d'inspiration pour l'ensemble de la société.

"The emerging patterns of behavior and topics within the discourse constitute the sites of conflict in rap music: economics, violence, family, social alienation, polarization of societal units, and cultural and social deprivation". (Washington et Shaver, 1997)

"L'intellectuel organique" est un concept important des Cultural Studies et n'est pas en opposition avec la culture de masse: il lui rend sa noblesse et renforce son côté positif comme moyen de démocratisation de la culture et dans la formation politique des individus. Si l'organisation de la culture est liée au pouvoir dominant, il est de l'intellectuel organique, par son rôle dans la société, d'embrasser sa fonction de guide quant à la direction politique que doit choisir son groupe. La lutte doit continuer et le rappeur doit reprendre le flambeau pour conscientiser sa communauté sur les médias et le pouvoir dominant. Il peut être un entrepreneur capitaliste mais il doit organiser une culture nouvelle selon les penseurs critiques comme Tricia Rose. Reprendre le côté

intellectuel, c'est à dire faire un état de conscience sur la manière dont ils fabriquent et transmettent leurs connaissances. La "structuration d'une organisation collective":

Tout le monde est susceptible d'avoir une lecture critique des médias à partir de sa propre pratique mais cette première lecture ne suffit pas. Il faut un "intellectuel organique" collectif qui permette finalement d'aller au-delà de cette indignation et de construire une alternative. (Mattelart, 2007)

Pour changer le monde comme l'explique Rose, il faut imposer sa vision et propager son savoir par des luttes qui fournissent cohérence et efficacité au mouvement et "l'intellectuel organique" en est le leader auprès de son groupe et face à la classe dominante. Les intellectuels, comme les artistes adhèrent d'une certaine façon à la pensée politique (voir la mobilisation pour l'investiture du Président Obama). "Ils interprètent le monde avant de participer à sa transformation" (Bensaïd, 1987). Pour les noirs américains et les rappeurs la lutte n'est pas et ne doit pas être terminée, ils se doivent d'avoir des représentants passionnés dont la contribution participera encore à la modification du cours de l'histoire. Il doit y avoir également un renouvellement des oeuvres comme objets transformant menant à une nouvelle forme de communication politique au sein des industries culturelles et des nouvelles technologies. Les spectateurs sont des "experts de la vie en société", tel que décrits par Walter Benjamin et cela menerait à des pratiques de consommation différentes. Stuart Hall a révélé que les travaux d'Antonio Gramsci ont eu un grand impact sur le fondement des Cultural Studies et sa vision face à l'engagement et au politique. En résumé il amène le fait que "l'intellectuel organique" doit connaître plus que l'intellectuel dit "traditionnel":

"...really know, not just pretend to know, not just have the facility of knowledge, but to know deeply and profoundly... cannot absolve himself or herself from the responsibility of transmitting those ideas, that knowledge, through the intellectual function, to those who do not belong, professionally, in the intellectual class...The making of that knowledge requires involvement, participation and collaboration." (Davis, 2004, p.29)

Le rap peut également être à divers degré et selon les époques ce qu'Herbert Marcuse nommait en 1964 comme "The Great Refusal" par son refus complet de domination et d'oppression. "Certain form of rap are good example of a political form of postmodernism that turns the forms of media culture against the established society." (Best et Kellner, 1999, p.12) Il fait un pied de nez aux conventions sociales et n'a pas de

"fausse conscience". Le mouvement hip-hop reflète bien ce qui attise le désir des jeunes blancs de banlieues cossues à se rebeller contre le patriarcat en achetant des disques de musique *gangsta* et en copiant le look et l'attitude de leur *bad boy* rappeur préféré. Ils sont émancipés car ils se font un devoir de demeurer libre comme les artistes rap. Ils se revendiquent *Street Smart* faisant leur propre éducation dans la rue et non seulement sur les bancs d'écoles et les conventions familiales. Le jeune américain qui décide de s'intéresser au rap est décrit comme un rebelle et un utopiste, prônant pour des compromis dans la façon qu'on ses pairs de se mobiliser socialement. Il va à rebours de la société industrialisée et veut demeurer libre malgré le constat parfois pessimiste que Marcuse peut soulever. "Rap also functions as a means of affirming and constructing individuals identities for the group or rap artist." (Best et Kellner, 1999, p.7)

2.2.3 Le rap choque mais interpelle

Le rap produit une onde de choc, qui à notre époque de saturation médiatique semble en lien avec le phénomène décrit par Walter Benjamin de l'École de Francfort. L'art se doit de provoquer pour avoir une réception active du public, pour que celui-ci se sente touché, qui soit rejoint par ce qu'il voit et ce qu'il entend; pour que le spectateur garde en mémoire les performances des artistes. Des penseurs des Cultural Studies semblent en accord avec cette observation qu'avait prédit Benjamin. C'est le cas de Douglas Kellner et Steven Best qui en arrivent à cette réflexion lors d'une étude sur le rap intitulée *Rap, Black Rage, and Racial Difference* :

"Rap often goes to extremes, over the edge, into that tabooed region of excess that threatens the protectors of law and order, morality and taste. The rap spectacle is thus potentially highly subversive...subversion of boundaries, entering a realm of anarchy, lawlessness, and chaos." (1999, p.17)

Tricia Rose pense que le rap est toujours au banc des accusés, sa violence narrative le rendant emblématique, par relation de cause à effet, de la violence dans la rue. La rage est présente dans le genre et dans l'affirmation des paroles des chansons mais le rap semble être le bouc émissaire de l'industrie musicale en entier. Tricia Rose croit qu'il est facile de blâmer la culture hip-hop car elle est née dans une société où le racisme et le désavantage économique de certaines strates de la population était très

marqué. Elle est d'avis qu'il s'agit d'un autre manque d'honnêteté face à la culture noire vue comme responsable, malgré son immense popularité, de certains maux de la nation.

"This illusion that it's the sign of authenticity –that being hard makes you authentic- is another fantasy about black authenticity, poverty, and criminality." (Rose, 2008). Tricia Rose est d'avis qu'il ne faut pas que le rap s'exprime que par la défiance et des paroles violentes pour ne pas renforcer l'opinion négatif des critiques du mouvement hip-hop.

Le débat sur le hip-hop peut se situer à plusieurs niveaux qui sont tous en lien avec les Cultural Studies, tant par rapport aux études de genre, quant au sexisme des paroles de chanson qu'à la culture et l'apologie fictive ou non de la violence. Cette approche théorique permet d'être plus réflexif et ne cherche pas tant les réponses exactes que les divers degrés de possibilités. Par exemple une hypermasculinité affirmée n'est pas toujours réductrice pour la femme ou mysogine; oui il y a des artistes très vulgaires et tenants des propos controversés, mais il ne faut pas porter de généralités. C'est pour tous les bémols et annotations possibles à l'étude du mouvement hip-hop que nous avons choisi d'être plus interprétatif que de nous lancer dans une discussion théorique.

Le hip-hop a vécu trois stades qui correspondent aux périodes que nous avons préétablies. De ses balbutiements, à sa consolidation puis à sa phase de maturité qui le mènera vers quoi? La vieillesse est-elle synonyme de mort? Elle fera évoluer le mouvement selon quel schéma ou direction, cela reste à déterminer. De la contestation primaire, à la récupération par l'industrie géante du disque et du marketing à sa légitimisation progressive auprès de toutes les sphères de l'Amérique, le hip-hop a vécu une évolution empressée. Le rap demeure, dans sa nature profonde et depuis ses débuts un mouvement ponctué de paradoxes et un amalgame de contradictions. Il décrie haut et fort comme aucun autre style musical ou culture adolescente le racisme, l'oppression, la pauvreté et reflète la vie des jeunes qui n'appartiennent pas à *l'establishment* blanc. Il est fier de ses origines, des noirs américains, des ancêtres et condamne le manque de changement dans le pays d'oncle Sam et la lassitude des jeunes d'aujourd'hui confiné à leur quartier. Pour un groupe de gens d'abord anonymes il a su se transformer en puissance non-négligeable dans les médias de masse et sur toutes les plate-formes communicationnelles. En même temps il se contredit et peut faire l'apologie de la

violence, du racisme entre minorités (certains rappeurs ont des remarques rudes à l'égard des producteurs de musiques et gérant d'artistes d'origine juives. Ice Cube sur *Black Korea* s'en prend aux Coréens américains), du sexisme et de l'homophobie. Il plaide pour les pauvres mais fait l'apologie sans gêne de la *dolce vita* que procurent les biens matériels. Il prend parfois des décisions qualifiées de douteuses menées par le désir de s'enrichir monétairement.

"Rap music makes the listener painfully aware of differences between black and white, rich and poor, male and female. Rap music brings to white audiences the uncomfortable awareness of black suffering, anger, and violence." (Best et Kellner, 1999, p.17) Les rappeurs ont longtemps adopté, comme leurs prédécesseurs de l'époque des droits civiques, ou leurs mentors les Black Panthers la position contre-hégémonique mais l'ont mené de façon plus cassante et colérique. Le but était de révéler d'abord à leurs pairs puis au monde entier les injustices et préjugés existant face aux classes sociales, aux religons, aux minorités visibles ou non.

"Yet rap can further a destructive type of identity politics, promoting a binary opposition between white and black, cops and gangsters, men and women, straight and gay, that stigmatizes one of the term of the binary. Rap thus troubles and problematizes the system of racial difference whereby blackness is marginalized, silenced and excluded from the cultural dialogue and whiteness is assumed as the norm and the normal."(Best et Kellner, 1999, p.18)

2.3 Une approche interprétative

"Les intellectuels noirs contribuent à l'essor de nouvelles disciplines comme la sociologie, l'économie politique, l'anthropologie culturelle et la critique littéraire." (Mangeon, 2009, p.108) Nous avons délibérément eu recours à une analyse en lien avec l'anthropologie et la sociologie car elles étudient les faits de culture et les phénomènes de société. Leur but commun est d'observer, de s'interroger et de comprendre, ce qui ne veut pas dire justifier mais plutôt effectuer un véritable partage de savoirs. Ce sont toutes deux des sciences pluridisciplinaires qui s'appliquent bien à l'étude de l'objet et leur orientation théorique est plus globalisante quant au fait de cultures amenées par le hip-hop. L'anthropologie est une "curieuse insatiable face à

l'Homme", elle veut toujours aller en profondeur, vers le fond des choses, dans ce que Marcel Mauss nomme "le phénomène social total". Chaque élément retranché de ce mouvement culturel peut être porteur d'un sens fort lorsque amalgamé à l'ensemble culturel et social. En choisissant comme objet d'étude le hip-hop américain, de ses débuts aux années 2000, nous voulions avoir un ensemble représentatif et proprement décrit, nous permettant une observation pouvant être décrite comme collective d'un phénomène ou d'un système. C'est avec l'apport de la sociologie, de l'histoire, de la communication et de la linguistique que nous arrivons à un constat qui explore plusieurs sphères utilisées par les rappeurs. L'anthropologie et la sociologie entretiennent des rapports étroits et des méthodes utiles car elles sont comparatives, critiques et épistémologiques. Leurs investigations vont dans la même direction : "La recherche des structures et fonctions sociales et l'analyse de la dynamique des sociétés actuelles." (Rivière, 1995, p. 17) Elles ne négligent rien car les sociétés humaines organisent leurs univers d'objets physiques et d'activités culturelles afin d'établir une cohésion de sens à l'intérieur de leur vie d'ensemble. Le hip-hop est un territoire actuellement inépuisable et se doit d'être réétudié car il a dépassé le stade de l'immédiat et de l'éphémère, il a marqué le temps et les esprits. Il entre en lien avec le culturel, le symbolique et même le rituel et entretient des rapports avec le social mais aussi depuis ses débuts avec les sphères politiques et économiques. Nous avons besoin de dépasser le stade de la réception passive qui ingurgite des sons et des images pour revenir aux racines du rap et engager son corps en entier dans un mode interprétatif.

2.3.1 Qu'en est-il maintenant?

"Jay-Z, even he has acknowledged that he's "dumbed his music down" so that he can sell records. This economic imperative has had more of an impact on hip-hop than [on] rock or soul or *R&B*." (Rose, 2008) Certains concepts propres à l'École de Francfort pour une analyse critique du rap semblent nécessaires car il est devenu un courant incontournable de l'industrie musicale aux prises avec une liberté parfois illusoire, empreinte de sérialisation et de standardisation, depuis son entrée dans la culture de masse. Les rappeurs sont-ils eux-mêmes devenus des produits, sont-ils encore des artistes ou seulement une modalité de "business"? Ses vedettes sont-elles aussi de simples

marchandises manipulées par les compagnies de disques? Leur image est-elle vraiment ce qu'ils veulent projeter? Aujourd'hui plus que jamais, les paramètres économiques sont capitaux et l'évolution technologique atteint de nouveaux sommets. Le mélange de son, de texte (les paroles des chansons) et d'images (avec les vidéoclips diffusés à la télévision mais aussi sur Internet) est fort distrayant mais peut-il aussi être subversif? Est-ce une question d'offre et de demande ou a-t-on trouvé la recette qui s'utilise à toutes les sauces avec une dimension unique et conformiste ou est-ce une condamnation trop globalisante? L'aura de l'œuvre d'art rap est-elle carrément disparue comme le prévoyait Walter Benjamin car trop reproduite en série à l'infini?

Pour les Cultural Studies toutes les relations sont contingentes et historiques. De ce fait, elles analysent la culture comme étant plus qu'un texte ou qu'un mode de vie. Elles la considèrent comme le lieu de production du pouvoir et de la lutte pour sa maîtrise, le pouvoir étant compris, non pas nécessairement sous la forme d'une domination, mais toujours comme une relation de forces inégales, qui sert les intérêts de fractions particulières de la population. (Mattelart, 1996, p.43)

La mondialisation des réseaux de communication, depuis les années 1990, a amené les diverses sphères à se mélanger : le texte, ce qui est dit dans la chanson est maintenant amalgamé à la publicité et au divertissement, comme l'information dans les médias de masse. Tout est produit à la chaîne, le temps de diffusion des nouveaux *singles* d'un artiste est quasi immédiat, un album peut être produit en quelques semaines, ce qui est pâlabré est donc au second rang, derrière des *beats* imposants, il n'y a pas de réflexion plus poussée. C'est la rime et la sonorité qui priment! Le mode de production en est réduit à ces trois règles : simplicité, rapidité, divertissement (exemple de la *pop bonbon*, où il est impératif de parler à la masse comme si elle était informe, homogène, indifférenciée malgré les différences culturelles). Il ne semble y avoir qu'une avenue possible *one way and it's the american way!* Le but est de divertir, d'*entertainer*, de susciter auprès du public une réaction émotive. Il y a un constant martellement des mêmes chansons à saveur hip-hop sur une multitude de plate-forme médiatiques, comme à la radio, mais aussi dans les aléas de la vie quotidienne : dans les centres commerciaux, au restaurant, dans les discothèques, comme générique à la fin des émissions de télévision ou des films. Les auditeurs y adhèrent de façon plus ou moins consciente au départ en fredonnant le refrain, puis s'ils achètent le CD, ils sont peut-être plus enclins à

consommer les produits énumérés par le rappeur dans ses compositions ou à désirer posséder ceux liés à son image. Un effet du marketing se fait sentir par une diffusion massive, récurrente, répétée qui amène à ne pas vouloir se sentir isolé ou marginalisé. La finalité est souvent mimétique, l'individu désire être comme ses congénères ou avoir ce que le rappeur possède ou promeut comme produits (il veut la trotinette Snoop Dogg ou les vêtements G-Unit de 50 Cent tout en rêvant de posséder une Bentley, de boire du champagne sur son yacht amaré à la Barbade comme dans le vidéoclip de la star). Dans notre monde contemporain, ce schème semble occuper une place plus déterminante dans la vie civile et privée du citoyen. Nous appliquons cette pensée au rap car il est une partie du Star System émergent où des artistes écoutés d'abord par des initiés sont devenus pygmaliens de la culture en général mais ceci s'applique à la culture *mainstream* américaine généralisée. Le rappeur a un pouvoir de fascination, une aura puissante. Il y a une osmose entre le produit culturel et son consommateur. Son succès vient en partie de la familiarité, du ton aussi qui engage à la proximité ("Come On", "All my people", "Hey Homie") et à la simplicité (avec des loops, des boucles dépouillées mais limpides). Cela semble être la mise en spectacle de l'ancienne "résistance" rap. Les rappeurs excellent dans l'autopromotion de leurs projets (qu'ils soient albums et liés à leur véritable carrière ou produits de vente divers). Ils sont un amalgame pensé de personnalités publiques qui aiment se dévoiler (télé-réalité) et parler de leurs vies personnelles (et habitudes de consommation). Par exemple, dans un épisode de son émission de télé-réalité *Snoop Dogg Father Hood* le rappeur force son assistant à lui chercher dans toute la ville d'Amsterdam du poulet frit Kentucky. Leur notoriété (ici celle de Snoop) entraîne un intérêt plus vif. Lorsque la personne est admirée et visible partout dans les médias, les phénomènes de culte et de mimétisme sont accrus.

La culture hip-hop ouvre des perspectives créatrices à tout un pan de la jeunesse qui refuse de se reconnaître dans les prêt-à-porter culturel et que le rap est de la poésie contondante, faite de bruit, de fureur, de prédation sonore, de rimes percutantes et d'une vision tragique du monde. (Bethune, 2003, p.36)

Mais est-ce encore d'actualité ou n'est-ce qu'applicable qu'à la première phase historique du rap? Cette affirmation peut-elle encore être vraie? Le rap échappe-t'il à sa vigilance

des années 80? Est-il dépossédé de ses valeurs pour être récupéré par le show business blanc, national d'abord puis international?

La plupart des penseurs qui se sont intéressés au mouvement hip-hop, qu'ils soient des chercheurs en communication, cultural studies ou sociologie semblent arriver au même constat. Le rap semble s'être assagi et a délaissé ses fonctions de "voix pour les sans voix", il a vécu le cheminement inévitable de plusieurs mouvements importants tels le rock ou le pop. Il n'est pas passé de fête à politique mais plutôt il vit une régression où maintenant il ne fait qu'évoquer le plaisir, la danse, la fête et la consommation! Le mouvement semble être devenu purement hédoniste.

"Subordination is a matter not just of coercion but also of consent." (Best et Kellner, 1999, p. 90). Le rappeur ne peut se plaindre de devenir millionnaire d'abord grâce à sa musique mais aussi par la vente de produits à son effigie. S'il a fait, en 1982, un pas de géant avec une symphonie aussi puissante que *The Message* de Furious Five, il est entré maintenant dans un *No man's land* délibéré, contraire à celui forcé par la mort des héros mythiques dont il ne semble pas être capable de se tirer.

Mouvement arrivé à maturité mais qui pourtant stagne à cette étape normalement capitale qui décide de sa pérennité ou non, de sa valeur dans le futur ou de sa disparition prochaine sans que les principaux intéressés semblent s'en préoccuper ou y voir un signe d'essoufflement ou une menace. (Boucher, 1998)

Le sociologue Manuel Boucher croit que le rap ne peut plus agir de façon convaincante en politique, qu'il a été "la sonnerie d'alarme révélatrice" (1998, p.104) mais qu'il essuierait un échec s'il s'impliquait davantage. En matière de politique "le rap enrichit, dynamise, conflictualise la complexité du monde mais ne façonne pas, pour autant, un espace de lutte cohérent." (p.427) Pour Béatrice Sberna, le rap a été un intermédiaire dans les prises de position sociales mais elle croit que "pour faire évoluer la société il serait plus intéressant de pointer des trajectoires sociales que de décrire une expression musicale." (p.32) Le rap ne semble pas assez convaincant pour ses fans en politique même s'il l'est pour des décisions moins importantes pour la société quand aux produits de consommation et biens matériels. Il n'a donc pas un impact trop demandant (en terme de changement ou de revendications) auprès des politiciens "Cette expression politique n'est reconnue comme telle ni par les hommes politiques, ni par les journalistes,

ni par les intellectuels." Le rap est un style de musique des plus populaires mais il a longtemps été rejeté par les noirs et les blancs de la classe moyenne qui le voyait comme dépourvu de valeurs. Maryse Souchard, quant à elle, avance que "la spontanéité floue de ce discours, l'absence de cadre idéologique lui font courir le risque de dérives extrémistes de toutes tendances." (1996) Serge Boucher semble partager cet avis : "Certains tentent ainsi d'élaborer une identité collective mais leur adversaire social reste flou, indéterminé. Leur combat reste donc non théorisé et non politisé." (1998 p.423) Si le rap est une forme de mobilisation collective (Mucchielli, 1999, p.65) et que les rappeurs ont une conscience sociale palpable, leur argumentation en matière de politique semble insuffisante pour convaincre et créer un renouveau. Michel DeCerteau (1990, p.232) dans *Science de la Fable* croit que ces voix veulent réhabiliter leur culture d'origine mais le font en se réduisant à l'état graphique. Les voix rappeurs s'élèvent en tant que descendants d'esclaves africains mais ne suggèrent ou ne revendiquent rien de tangible pour le futur de leur communauté.

L'auteure Priya Parmar semble être une des rares à voir des zones de gris dans les mutations qu'a vécues le mouvement hip-hop et son aptitude à mobiliser les jeunes. Son étude est plus centrée sur les paroles des textes de rap. Elle explore dans son étude la poésie et les paroliers urbains que sont les rappeurs. Selon elle une partie du rap n'a pas la visibilité qu'il mérite mais certains membres actifs de la communauté hip-hop se veulent toujours les prophètes du changement, critiques des conditions de vie, de la santé et de l'éducation de leurs pairs et parents.

"Rap lyrics can also be used as a tool to help the dominant class understand its position compared to others who are different. Many rap songs make this difference painfully clear and problematize this system of racial difference whereby Blacks (and other minority groups) are marginalized, silenced, and excluded from the cultural dialogue, and where "whiteness" is assumed to be the norm." (Parmar, 2005)

Le rap aiderait les adolescents à prendre conscience de la position qu'ils peuvent adopter face à ce que l'auteure Priya Parmar décrit comme : "dominant ideological discourses and hegemonic practices" dans son étude des paroles de chansons selon une perspective critique du postmodernisme. Les jeunes noirs et blancs seraient alors plus libres d'agir dans une société axée sur des valeurs démocratiques. Priya Parmar base son

étude sur l'analyse des paroles de l'artiste de la première heure KRS-One en les déconstruisant selon le prisme de la poésie de rue et avec des préceptes de critique littéraire. Elle y dénote une problématique située entre les Cultural Studies et la sociologie :

"by analyzing, critiquing, and interpreting the complex relationships among power, knowledge, identity, and politics; by examining ways in which identity and knowledge are produced; by validating and empowering subjugated and/or indigenous bodies of knowledge; and by creating critical-consciousness and self-consciousness by challenging hegemonic practices, which, ultimately, helps one recognize his or her "position" in the world."(Parmar, 2005)

Des auteurs comme Bakari Kitwana sont d'avis que le rap a peut-être dévié de son mandat d'origine mais qu'il n'est pas irréversiblement mort dans son âme contestataire, il n'a qu'à retrouver la fureur de *Fear of a Black Planet* de Public Enemy. Kitwana, ancien éditeur exécutif du magazine de musique *Source* et fondateur du *National Hip-Hop Political Convention* (qui en 2004 voulait dresser un agenda politique pour la génération hip-hop) croit encore que le rap "(is) the last hope of America" dans le potentiel d'éveil à la vie sociale et politique des jeunes américains. Il identifie les gens nés entre 1965 et 1984 comme ceux et celles appartenant à la Génération hip-hop, un terme qui désigne la culture noire adolescente trouvant que la Génération X est propice à représenter les américains caucasiens nés dans la même période temporelle. Il dit que ce qui définissait le hip-hop à cette époque est "arguably the single most significant achievement of our generation" et que le changement de paradigme quant aux modèles d'artistes et les stéréotypes qui leurs sont rattachés sont les grands responsables de cette dérive vers l'art engagé et plus militant. Il est l'un des rares à croire au plein potentiel de cette musique qui pourrait faire un retour en force aujourd'hui : "rap music's ability to influence social change should not be taken lightly" prônant un retour des précédents désirs d'action de façon responsable et constructive.

2.3.2 Un changement imminent : de réactionnaire à perte?

"Longstanding explanations of the controlling effect of white consumers/producers on minority production can obscure the negotiation and struggle of artists over their images, and particularly the ways in which dominant ideologies can be disarticulated from their meanings and

rearticulated as critical observations on contemporary social relations." (Wise, 2003)

La professeure Tricia Rose de Browns dit en réponse au rappeur Nas qui a lancé l'album au titre évocateur *Hip-Hop Is Dead* que le "Hip-hop is not dead, but it is gravely ill." S'il n'est pas encore à l'agonie, il doit retourner au front et continuer de se battre pour sa légitimité, les rappeurs doivent lui réinsuffler son ardeur d'antan. Les rappeurs des deux dernières périodes temps semblent à l'opposé idéologiquement de ce qu'ils devraient être. S'ils se sont battus contre des stéréotypes raciaux, ils semblent maintenant au contraire en faire la propagande, répondant à l'hégémonie du capital blanc de l'industrie de la musique. Cette apologie de la criminalité rejoint la réalité des prisons américaines et des stéréotypes négatifs liés à la communauté afro-américaine. La violence envers la minorité noire a été décriée, tout comme le profilage racial et la brutalité policière. Pourquoi maintenant nous assistons à l'apologie de la violence avec des concours entre les rappeurs à savoir qui est le plus dangereux, qui a le passé de caïd le plus prolifique? À cause de l'influence du marché du disque sur le contenu des productions, les stéréotypes centenaires à l'égard des Noirs se perpétuent car ils rapportent en capitaux. "Racial stereotypes sell. The market is more consolidated, which makes it easier for those images to perpetuate themselves." (Rose,) Ce n'est pas que la violence, les images sexistes (voire misogynes) de "brochette de jolies femmes en bikini autour du jacuzzi" aussi sont aussi très vendeuses. Nous ne nous étendrons pas sur le sujet qui nécessiterait une analyse étoffée à elle seule mais l'image de la femme est souvent bafouée et dénigrante. La femme au sein du rap est un objet de désir sexuel, elle est instrumentalisée, un bien matériel comme les autres dont on peut disposer ou interchanger. La femme est, chez les *gangsta* et artistes *bling*, une possession qui elle-même n'est pas porteuse de valeurs et ferait n'importe quoi pour vivre une vie dorée. Elle n'est même pas une complice, elle est seulement présentée comme une arriviste qui voudrait absolument une vie en jet privé et ne jamais revêtir les mêmes vêtements deux fois. Elle ne recherche que les récompenses offertes par le rappeur et en échange joue la carte de la femme disponible sexuellement en tout temps, prête à tout pour combler son "proxénète", son "sugar daddy" ou son "provider" (comme s'autoproclament certains artistes. Elle ne désire pas s'émanciper autrement, être une femme scolarisée,

professionnellement accomplie ou une mère de famille. Elle n'a pas de nom, elle est "bitch", "ho" (dérivé de whore), "slut" ou "goldigger" (comme la chanson de Kanye West, intéressée à l'homme que pour ce qu'il peut lui rapporter en argent).

C'est comme si les artistes ont été victimes de leur propre succès et maintenant ne peuvent plus déroger des clichés auxquels ils ont été associés de leur propre gré (au départ) ou en se laissant convaincre. Ces images violentes, sexistes sont devenues intrinsèques à la culture du divertissement en général, que ce soit dans les films, les séries télévisuelles, les vidéoclips (et même dans la diffusion du bulletin de nouvelles). La misogynie et la violence vendent et comme Tricia Rose le dit : "And those artists who don't traffic in those stereotypes, they don't fit into that corporate, consolidated structure, don't get airplay and therefore don't sell." C'est un effet des orientations dominantes et des processus de filtrage des "mainstream cultural corporation". Il faudrait donc pour qu'il y ait un changement que des artistes au sommet de leur art, des gros vendeurs prennent ce risque de changer les clichés associés à l'industrie pour tenter de créer un contre-mouvement. Il y aurait de cette façon place à la diversité, les jeunes émergents pourraient être plus libres artistiquement et entrer dans la communauté d'une manière différente, les artistes connus pourraient renouveler leur style et explorer d'autres horizons; et les artistes de la marge, au public restreint, car refusant les clichés d'usage, gagnerait à se faire connaître du large bassin d'amateurs de hip-hop. Exeption faite de Jay-Z dans le panthéon du rap qui a légèrement évolué passant de paroles dégradantes sur "Big Pimpin'" :

"You know I thug'em, fuck 'em, love'em, leave'em. Cause I don't fuckin' need'em. Take' em out the hood. Keep 'em looking good. But I don't fuckin' feed em. First time they fuss I'm breezin'. Talking 'bout what's the reasons. I'm a pimp in every sense of the word, bitch." ... "Just because you got good head. I'mma break bread. So you can be livin it up. Shit I part's wit nothin'. Y'all be frontin'. Me give my heart to a woman Not for nothin' never happen. Il'l be forever mackin'. Heart cold as assassins, I got no passion I got no patience and I hate waitin'. Hoe get your ass in."

à un discours moins scabreux. Si Jay-Z tient des propos moins vulgaires et déplacés à l'endroit de la gent féminine, c'est qu'il a depuis changé de cap, il n'est plus un dragueur en constant manque de muses puisqu'il a marié Beyoncé Knowles, son équivalent femme en tant qu'artiste la plus populaire du milieu de la musique. D'ailleurs la chanteuse, par

son groupe Destiny's Child puis avec sa carrière solo, s'est vue être l'image de la femme forte, entière, ayant une carrière lui permettant d'être indépendante. NAS ex-ennemi juré s'est marié avec la rappeuse Kelis (connue entre autre pour "I hate you so much right now" hymne vengeresse d'une femme trompée et "Bossy" réponse féministe, dégradant à son tour l'homme et le rendant objet ou instrument) et a écrit une chanson pour les enfants des deux sexes les appelant à développer leur potentiel d'être humain sain et désireux d'apprendre. "I Can" parle du potentiel qui est tû chez bien des enfants, les jeunes filles en particulier :

"This is for grown looking girls who's only ten. The ones who watch videos and do what they see. As cute as can be, up in the club with fake ID Careful, 'fore you meet a man with HIV. You can host the TV like Oprah Winfrey. Whatever you decide, be careful, some men be Rapists, so act your age, don't pretend to be Older than you are, give yourself time to grow."

Il fait une critique métaphorisée de la promotion de la violence et du sexisme par le rap et appelle à un changement de direction en incitant les jeunes à s'informer, à lire, à développer un esprit critique face aux images véhiculées par les vidéoclips et personnalités publiques. Il tente également de les valoriser et de leur montrer qu'avec un peu de volonté et beaucoup de dur travail, malgré des débuts de vie modestes, ils peuvent aussi aspirer à réaliser de grandes choses.

"Nobody says you have to be gangstas, hoes. Read more learn more, change the globe. Ghetto children, do your thing. Hold your head up, little man, you're a king. Young Princess when you get your wedding ring. Your man is saying "She's my queen". "

Le machisme et le mercantilisme semblent bien implantés, pourra-t'il y avoir un retour du balancier? Des premières missives d'artistes importants en quête de rédemption pour leurs actions passées commencent peut-être à ouvrir la voie. L'industrie et les autres rappeurs vont-ils suivre? Ceci reste à déterminer mais avec des efforts rien n'est désespéré et le mouvement pourrait y arriver. George Clinton le père du funk, précurseur du genre rap dansant, parle de la tournure durcie du mouvement.

Le funk a été la première musique volontiers partagée par tout le monde, noirs et blancs. C'était la fête. Et le hip-hop est la première musique dans laquelle le monde entier se retrouve plongé au même moment. C'est une des plus grosses forces économiques sur cette terre, un des trucs qui génère le

plus d'argent peut-être, dans tous les domaines. Et ça marche à cause de ce côté franc-tireur, le langage, tous ces *bitch*, les gars qui disent *nigga*. Tous ces trucs qui font que ce mouvement est perçu comme un truc de *bad boy* semblent le rendre plus endurant encore. Et personne ne peut rien dire car il y a trop d'argent là-dedans. Alors pour certaines raisons c'est la meilleure musique de la communauté noire, en termes économiques mais aussi artistiques. (Bethune, 2003, p.188)

Comment faire face à cette surproduction dont l'importance primordiale apparaît être les rimes et les *beats*. "L'Amérique, symbole du capitalisme occidental qui fait passer l'homme après l'argent."

Nous pouvons poser la question : En est-t'il de même pour les rappeurs, ce discours trop souvent martelé et démontré les a-t-il trop inspirés? La réponse demeurera incertaine pour une période encore indéterminée mais nous permet d'avancer certaines pistes.

Le rap commercial est en chute libre et doit redonner à ses textes (car la musique est un support, une trame sonore dansante ne veut pas dire dépourvue d'un sens chargé politiquement) vigueur et hargne des premières heures. Le hip-hop américain semble dominé par des artistes-icônes dont les chansons ont une moindre importance comparativement à leur vie médiatique et la vente de marchandises dérivées. Ce n'est pas entièrement la responsabilité de l'artiste mais également (et surtout) des producteurs et maisons de disques, des conglomérats à la Sony ou Time-Warner. Les géants de l'industrie devraient permettre aux artistes de varier leurs compositions et leurs créations pour que l'industrie est une implication dans la société pas seulement un désir de capital, une volonté de s'enrichir. La même recette fonctionne peut-être pendant un moment (bien souvent un très long moment!) mais il arrive un temps où elle stagne et parfois même régresse (également au niveau des ventes), elle ne peut être éternelle. Renouveler de temps à autre le procédé permet de rejoindre d'autres auditeurs ou encore un public plus vaste, ce qui est bénéfique pour tout le monde (dirigeants, producteurs et artistes) au bout du compte.

"Hip-hop is dead? It was more a metaphor than a reality. But I think that there is no question that commercial hip-hop — *that* is dead. But there is an incredibly rich world of hip-hop that has been literally buried. I tell my friends and students, that's why they call it the underground — because it's in fact buried. But it's not dead; it's an underworld. It's like the Matrix, an

alternative world that has its flaws but is part of a living force." (Cruz et Rose, 2008)

Pour renaître une énième fois de ces cendres, le mouvement hip-hop devrait encourager les artistes émergents et en marge, leur donner une tribune, les encourager dans leur cheminement. Les artistes notoires devraient plus fréquemment parrainer des plus jeunes en se renseignant sur MySpace par exemple. Aider la relève comme Dr. Dre l'a fait avec Eminem, qui après une demi-décennie de *battles* dans les milieux pauvres de Détroit a eu la chance de se faire entendre. On raconte qu'un *démo* du jeune Marshall Mathers traînait sur le bureau du célèbre réalisateur qui par hasard a décidé de tenter le coup et a été subjugué par le talent de l'ouvrier d'usine vivant dans un stationnement de roulottes. La légende a été créée et par la suite le « blancbec » de Détroit, l'ayant juré, a fait de même pour ses compagnons du ghetto, le groupe D12.

Auparavant, les chanteurs de rap étaient des héros quasi anonymes, connus et adulés par des initiés qui survivaient simplement ou avec difficultés, chantant le prolétariat ou le chômage, sans faire de profit mais en communion intime avec leur public. Par la suite, le mouvement hip-hop global devint un produit commercial comme un autre qui se vendait bien, qui rapporte énormément surtout aux producteurs et dirigeants des compagnies de disques (pour la plupart blancs). Y aura-t-il une autre phase où le mouvement demeurera pris dans le cercle vicieux de l'industrie culturelle synonyme de sérialisation et d'homogénéisation devant répondre à une certaine obligation de profit? Y-a-t'il possibilité pour certains artistes de conserver leur authenticité initiale et renoncer à la gloire éphémère et à l'appât inexorable du gain? Les pionniers sont même aujourd'hui marginalisés, Afrika Bambaataa malgré une position dans le Top 100 du magazine *Life* en 1990 a de la difficulté à trouver des contrats d'enregistrement. Est-ce que le rap comme le Phénix renaîtra encore une fois de ses cendres après trois décennies de changements? Seul le temps pourra répondre à cette question qui pour le moment demeure ouverte.

CHAPITRE III

MOUVEMENTS PRÉCURSEURS ET EMBLÉMATIQUES

"Nous avons fondamentalement besoin, pour commencer, de libérer notre histoire et notre identité de ce qu'on peut appeler le terrorisme culturel..." (Carmichael et Hamilton, 1968, p.101)

Il faut d'abord situer la culture hip-hop et son contexte de création. Pour ce faire nous croyons qu'il faut prendre en considération quelques mouvements précurseurs et emblématiques de la consolidation d'une culture noire américaine. Nous en avons choisi trois principaux (mais nous aurions pu nous consacrer à plusieurs autres), omettant par la présente le mouvement encore indétrônable qu'est le jazz et laissant de côté le blues et le bluegrass. Nous avons choisi selon des catégories qui ne sont pas rattachées uniquement à la musique. Les negro spirituals et le gospel pour leurs implications spirituelles, religieuses et fédératrices propres à la communauté noire nous ont semblé être comme une désignation inhérente et une référence pour les rappeurs. Il y a aussi d'importants liens à faire avec le mouvement littéraire de la Négritude et des auteurs tels Aimé Césaire, Jacques Roumain et Maryse Condé car l'écriture dans le rap est primordiale, même si elle est rythmée par une musique omniprésente. Les écrits et pensées des ces auteurs européens ont trouvé écho et ont eu des répercussions de notre côté de l'océan. Ils ont été transposés sur la toile propre à l'univers underground américain des quartiers pauvres. L'intellectuelle Tricia Rose l'exprime bien; le rap est de son temps et emploie des outils de diffusion contemporains, à la fine pointe technologique mais " le rap est fondamentalement lettré " et le mouvement de la Négritude en illustre les prémisses. Nous allons donner aussi brièvement les grandes lignes d'un mouvement en sol américain, lieu même des balbutiements du rap qui a vu le jour au même moment que la prise de conscience menée par les auteurs européens. Il nous semble incontournable de parler de la Harlem Renaissance qui s'est exprimée, comme la culture hip-hop sur plusieurs fronts mais ayant un but similaire : la diffusion et la propagation d'une culture par et pour les noirs américains.

3.1 Musique à vocation religieuse faite par et pour le peuple noir (Negro Spirituals et musique gospel)

"La tradition des chants profanes et sacrés de la communauté noire américaine tire son origine de la traite des captifs africains et de leur asservissement dans le Nouveau Monde." (Frund 2009, p. 28). Les chansons participent à une solidification des liens entre les peuplades noires et sont parsemées de moyens détournés de communication entre esclaves, de satires des maîtres blancs, d'exprimer ce qu'ils ressentent et vivent au quotidien, de se supporter mutuellement devant la charge de travail et mettre un peu de joie et d'imaginaire face à la dure réalité. C'est un appel à la fuite, à l'évasion vers le nord qui pourrait les mener vers une délivrance. Le métalangage des premiers artistes de la rue rappelle cette formule, comme le puissant discours et les sermons des Églises noires. Ils parlent aux leurs selon leurs propres codes et modes de communication, ils interpellent ceux qui sont directement concernés et veillent à les sensibiliser, notamment par la répétition des expressions. Il y a des couplets mais aussi un refrain dans leurs ritournelles militantes, un leitmotiv et les jeunes de leur quartier comprennent la réalité que décrivent les artistes comme leurs ancêtres avec les chants gospel.

Il y a un lien à faire entre le rap, leader d'une volonté de changement social et les chants gospel à la période du "underground railroad" des mouvements anti-esclavagistes et abolitionnistes qui ont mené à l'interdiction de la traite des Noirs au Nord par un vote au Congrès américain en 1807. Cette odyssée fut chantée avec chansons codées ou les évasions étaient préparées et annoncées par des chants à double-sens ou à sens cachés. Par la tradition africaine, des chants à paroles d'apparence anodines menaient à des actions concrètes car elles étaient aux seconds degrés subversifs. Ces premiers pas feutrés menèrent à une conscientisation massive sur le terrain pour venir en aide aux noirs, main-d'oeuvre servile et bon marché pour l'économie du Sud ou la traite perdura jusqu'à la guerre de Sécession. Comme les *negro spirituals*, le rap fut au départ un mouvement underground pour initiés mais se révéla par la suite au grand jour. Les prémises ou premiers événements se passèrent à l'insu des blancs américains et du monde extérieur (hors du terrain américain, l'explosion du rap en terres européennes s'est fait quasi une décennie plus tard). Si les chants gospels se déroulaient à l'église, le mouvement hip-hop

trouvait son milieu ambiant dans les "projects" et immeubles à étages des banlieues new-yorkaises. Les similitudes sont nombreuses, outre les lieux encore proscrits (habituellement l'Église était un lieu de recueillement et non de fête comme les habitations qui ne sont pas une salle de concert), le caractère cru de la musique (gospel) et des chants scandés (rap), fidèle aux rappeurs entonnant des hymnes avec leurs voix mais aussi l'ensemble de leurs corps (caisse de résonance ou instrument de musique), danses, bruits, sons nouveaux imprégnés de l'environnement les entourant. Les deux mouvements sont si originaux dans leurs manifestations musicales et par leurs esthétiques propres. Le gospel et le rap sortirent de leur anonymat mais il a fallu un cataclysme social ou une guerre civile (par exemple, la guerre de Sécession 1861-1865 ou l'arrivée au pouvoir de Ronald Reagan). Si les Églises baptistes eurent une influence considérable sur leurs communautés par des leaders politiques influents tels Richard Allen, Martin Luther King ou encore Jesse Jackson aujourd'hui, les rappeurs des débuts furent importants auprès des jeunes et leur insufflèrent un désir de changement à l'échelle nationale. Traditionnellement, le pasteur était le leader ou le porte-parole du groupe par son charisme ou ses capacités d'élocution, il appartenait aussi au groupe qu'il représentait, partageait les mêmes intérêts et idéaux sur le plan social et politique. Par exemple, avant d'être assassiné Martin Luther King a servi d'intermédiaire entre sa communauté qui revendiquait des droits légitimes et l'establishment blanc.

Sur le plan moral et spirituel, il trouvait les mots qui consolent, qui balayent les doutes, qui permettent de "traverser cette vallée de larmes avec résignation" par le biais de la prière, de la musique, des chants inspirés....et des sermons enflammés. (Denis-Constant, 1998, p.35)

Sur un autre ton peut-être, les premiers rappeurs ont aussi agi de la sorte en solidifiant les liens entre les jeunes de leurs quartiers et en les menant ou du moins les faisant espérer à une émancipation à travers la musique.

3.2 La littérature au service du peuple noir, l'affirmation de soi et son appropriation par l'écrit (la Négritude)

D'où la place qu'occupe l'Homme dans le système, en sa qualité d'existant, c'est-à-dire de vivant, capable de renforcer sa force, de se réaliser en personne : en étant de plus en plus libre au sein d'une communauté solidaire. (Senghor, 1993)

Ce mouvement poétique, littéraire, philosophique et culturel dont les initiateurs et pionniers sont Léopold Sédar Senghor (1906-2001), Aimé Césaire (1913-2008) et Léon-Gontran Damas (1912-1978) est né, dans les années 1930 à Paris. La Négritude a été influente en Amérique car elle est fondée sur l'idée d'une communauté noire transcontinentale. L'appellation Négritude vient d'Aimé Césaire qui la décrit comme "l'ensemble des valeurs de civilisation du monde noir " et en référence "au discours sur le colonialisme" donc une réponse à la domination impériale et à sa fausse mission d'éduquer et de faire en sorte de discipliner le noir vu comme un sauvage ou une bête de somme.

Dénommée par Césaire la Négritude est un terme symbolique, au lieu de nègre n'importe quoi d'autre aurait pu être utilisé, c'est une communauté qui revendique son passé et son avenir, mélange de souffrance et d'espérance ; il n'y a rien de plus universel. (Diagne, 2009, p.9)

Ce qui se réfléchit dans la "pensée noire" n'est rien d'autre que la condition humaine comme l'on fait les rappeurs en se réappropriant le terme "nigger" et en parlant de leurs conditions de vie. "C'est l'histoire de la modernité noire, effaçant la face obscure de la philosophie des Lumières" et se révélant à l'humanité telle qu'ils l'ont eux-même choisit. (Diouf, 2009, p.9) La culture hip-hop de la première période partage les valeurs fondamentales propres à la Négritude avec :

Un rare don d'émotion, une ontologie existentielle et unitaire, un surréalisme mystique, un art engagé et fonctionnel, collectif et actuel... qui s'élève du sens caché que renferme le signe qui lui apparaît. Son émotion naît de sa participation à une réalité sous-jacente, qu'il perçoit par-delà les apparences sensibles. L'art nègre est explicatif, non descriptif. (La Meslée, 2009, p.106)

La culture hip-hop est considérée dès son entrée dans le sillage musical comme la nouvelle scène de la pensée noire optant elle aussi pour une brisure définitive avec l'establishment blanc et protestant contre la domination d'un système de valeurs dans lequel ils ne se sentaient pas inclus. Ils revendiquaient leur propre idéologie et au même

moment leur identité, ils exprimaient un désir de se réunir selon leurs critères et mode de pensée. "C'est par le rap, le slam et autres pratiques nées d'une culture de la rue que les jeunes vivent aujourd'hui leur identité noire. Au risque de voir la Négritude récupérée sur un plan commercial...." (La Meslée, 2009, p.106)

Un auteur américain important peut avoir été à sa manière une source d'inspiration pour les poètes de la rue au même moment que la Négritude en France car même s'il mourut à la veille de la marche pour les droits civiques avec le leader Martin Luther King, il fut un activiste pionnier important de la communauté américaine. William Edward Burghardt Du Bois (1868-1963) fut le premier noir à obtenir un doctorat d'Harvard, à être essayiste, à rédiger l'*Encyclopedia Africana* et à être un membre co-fondateur en 1910 de la NAACP (National Association for the Advancement of Colored People). Il écrit le recueil *Les âmes du peuple noir* exposant pour la première fois « le problème noir » comme tension au sein de la population américaine mais également comme problème à régler en annonçant des thèmes similaires à ceux préconisés par Aimé Césaire. Il en appelait lui aussi à une rupture définitive avec les anciens modes de pensées colonialistes et esclavagistes. Du Bois traitait des principes universels des droits de l'homme, prônant une liberté et une équité pour tous, sans exclusion de communauté ou de race mais en assumant la sienne. Il était : "contre la doctrine séparés mais égaux, propre à la ségrégation qui trace arbitrairement des lignes de partage géographiques, urbaines, culturelles et économique entre le monde blanc et le monde noir ". (Bessone, 2009, p.30)

Il appelait sa communauté à cesser d'être divisée, à tenter d'avoir des buts communs et une solidarité profonde menant à une unité qui permettrait "l'idéal unifiant de la race". Il amenait le concept de "déchirure existentielle" dont le responsable était le blanc qui possédait "tous les privilèges dont le plus important, celui de dire, voir et faire le monde comme il l'entend", de poser ses normes comme les seules véritables. Ses textes ont été lus par les rappeurs décrits comme plus intellectuels et politisés comme KRS-One, qui a fait écho à *Qu'il soit possible d'être à la fois un Noir et un Américain* : Chacun sent constamment sa double-nature un Américain, un Noir ; deux âmes, deux pensées, deux luttes irréconciliables ; deux idéaux en guerre dans un seul corps noir, que seule sa force inébranlable prévient de la déchirure. L'histoire du noir américain est l'histoire de cette lutte, de cette aspiration à être un homme conscient de lui-même, de cette volonté de fondre son moi

double en un seul moi meilleur et plus vrai. Dans cette fusion il ne veut perdre aucun de ses anciens moi. Il ne voudrait pas africaniser l'Amérique, car l'Amérique a trop à enseigner au monde et à l'Afrique. Il ne voudrait pas décolorer son âme noire dans un flot d'américanisme blanc, car il sait qu'il y a dans le sang noir un message pour le monde. (Bessone, 2009, p.30)

Le concept d'unité et de partage a été repris par les pionniers de la culture hip-hop qui pouvaient mettre en commun leurs peines, leurs soucis mais aussi leurs espérances et leurs aspirations comme noirs d'abord et comme jeunes ensuite.

3.3 Un mouvement artistique proprement noir, la Harlem Renaissance

"Je suis nègre et je me glorifie de ce nom ; je suis fier du sang noir qui coule dans mes veines" (W.E.B. DuBois, 1903). Tout comme en Europe il y a eu un renouveau de la culture afro-américaine durant la période entre deux guerres (vers 1920-1930, la fin se situant au moment du krach boursier avec la crise économique qui s'en suivit) dont le berceau et le lieu du foisonnement créatif fut Harlem. "Cette effervescence s'étend à plusieurs domaines de la création, les arts comme la photographie, la musique ou la peinture, mais c'est surtout la production littéraire qui s'affirme comme l'élément le plus remarquable de cet épanouissement." (Clark, 2008, p.95) Le quartier new-yorkais devient à cette période le leader de la littérature noire mais aussi de la culture qui en découle et qui s'étend à plusieurs sphères. Le bouillonnement intellectuel fut pris en charge par une communauté, stimulée elle-même par des associations, des établissements et des journaux. Il fut également soutenu par des mécènes et des protecteurs noirs, rares universitaires appartenant à la classe moyenne. Les œuvres associées au mouvement furent diversifiées et originales mais eurent une thématique commune: elles convergèrent toutes par le développement d'une réflexion sur la condition des afro-américains au sein de la société américaine. Leurs discours se voulaient militants, pour l'égalité des minorités avec la population dominante démographiquement et pour l'émergence d'une élite culturelle noire.

On retrouve les thèmes de l'injustice et de l'intolérance chez d'autres auteurs afro-américain de l'entre-deux-guerres : certaines œuvres de Langston Hughes (1902-1967) prennent une tournure politique, voire idéologique. Le romancier Wallace Henry Thurman (1902-1934) dénonce avec réalisme les conditions de vie de ses contemporains. (Mabanckou, 2009, p.48).

La Renaissance d'Harlem mit en valeur l'héritage africain comme le feront les premiers rappeurs tels The Last Poets. La littérature noire américaine s'inspirait alors du folklore africain en empruntant aux formes les plus diverses : chants religieux, contes animaliers, superstitions, devinettes. Ce fut la première fois que les intellectuels noirs-américains ont revendiqué une identité qui leur est propre sans délaisser leurs origines africaines mais en valorisant leur présence sur le continent nord-américain post-esclavagiste et qu'ils se déclaraient prêts à lutter contre la ségrégation. Ce programme fut esquissé par Alain Locke, dans *The New Negro (Le Nouveau Noir)* en 1925. Alain Locke (1885-1954) était un africain-américain, diplômé en philosophie de Harvard, un pionnier qui n'eut pas peur de parler en public en son nom mais aussi en celui de ceux qui ne pouvaient s'exprimer. Dans ses écrits et par son parcours personnel d'intellectuel, il combattait les stéréotypes sur le noir esclave ou sauvage. À Harlem, il aidait les artistes, les écrivains et les musiciens noirs de son époque et faisait du quartier "La Mecque du renouveau noir". Ces idées ne furent pas sans rappeler celles de la Négritude, définie à la même époque en Afrique de l'Ouest. Le programme de la Renaissance de Harlem suscita un débat à l'interne: la littérature doit-elle être réservée à l'élite noire ou être intégrée à la culture populaire et aux blancs, entre primitivisme et modernisme. C'est à cette même période où Manhattan devint la plus vaste agglomération noire du monde. Les arts et la psychologie sociale furent de bons outils pour avoir une meilleure compréhension de l'exode massif et tout horizon vers Harlem.

Harlem a attiré des Africains, des Antillais, des Nègres américains, a réuni le Nègre du Nord et celui du Sud, l'homme des cités et celui des villes ou des villages, le paysan et l'étudiant, l'homme d'affaires, l'homme de profession libérale, l'artiste, le poète, le musicien, l'aventurier et le travailleur, le prédicateur et le criminel, l'exploiteur et le paria. Chacun est venu avec ses propres buts et ses propres espoirs, mais pour tous, le fait essentiel a été la rencontre mutuelle...La sympathie de race, l'union, ont entraîné une fusion de sentiments plus profonde, une mise en commun de l'expérience. À Harlem, la vie noire découvre et saisit ses premières chances d'expression collective et d'autodétermination, expérience significative et prophétique (Locke, 1925).

Nous avons parlé brièvement de cette renaissance culturelle et artistique car quelques décennies plus tard les rappeurs devinrent les porte-étendards d'un renouveau

social et philosophique mis en musique dans ce même quartier. Tout comme ces penseurs, ils eurent un fort désir de former une communauté "tissée serrée", s'épaulant dans leurs manifestations artistiques et en lien avec ce qu'ils vivaient au moment présent à travers leurs expériences de vie communes. "For the Renaissance poets, the act of writing itself was an act of definition, not only of a personal, poetic sensibility but also of a people-hood through the exemplars of the race -- Du Bois's "talented tenth".... " (Gates, 1989, p.184). Tout comme les rappeurs ils avaient besoin d'une nomination sociale, d'appartenir à un groupe donné, dans un espace spacio-temporel défini. Ils se devaient d'abord de trouver une description englobante de qui ils sont, admettre des vérités, affirmer des principes tel un dogme, une doctrine pour les mener à l'action.

3.4 La mort des héros ou quand la fatalité sème le désarroi et la déroute d'une génération

Pour bien mettre en contexte les débuts du mouvement hip-hop, nous ne pouvons oublier la période essentielle à tout le développement de la culture noire américaine post-moderne. Les années 1950 sont synonymes de l'effondrement des empires coloniaux et de la société américaine en pleine mutation et nous ne pouvons négliger l'apport des pionniers noirs qui ont défriché le terrain lors de la génération des droits civiques pour les générations futures et amenés à la mobilisation de tout un peuple. Sans leur courage héroïque il n'y aurait pas eu de star de la rime.

Dès le commencement de l'été 1968, alors que le monde est en plein bouleversements, après une décennie de luttes pour la progression des droits civiques plusieurs événements rapprochés sonnent le glas des espoirs révolutionnaires et le nouveau rêve américain éclate en sanglots. Le 4 avril le pasteur Martin Luther King (qui avait prononcé à Washington le puissant discours *I have a dream*) est assassiné, Bobby Hutton décède le 6 et Bobby Kennedy le 6 juin. Avec l'assassinat de John F. Kennedy en 1963 c'est quatre hommes de tête favorables aux changements sociaux qui disparaissent durant la même période. Malcolm X, leader important et sûrement plus radical est aussi victime de meurtre. La mort des héros est synonyme de la fin du rêve et de l'idéalisme pour la plupart des noirs américains. Les rêves d'intégration, de ne plus se sentir comme des citoyens de deuxième ordre et de nationalisme se sont envolés. Il y a un lien à faire

entre l'idéologie marquée par l'oppression occasionnée par l'esclavagisme et le commencement d'une émancipation, d'une nouvelle affirmation collective. Après des générations de descendants africains qui ont rencontré tous les dangers, subies violence et cruauté injustifiée, vie aliénante et déshumanisante. Après maintes tentatives de conserver une vie intérieure pour ne pas se faire dérober son âme et son cœur, pour ne pas être vampirisé par une vie de labeur qui ne leur profite jamais, il y eut cette période des droits civiques, du renouveau par la lutte et une résistance accrue pour contrer ce qu'ils voyaient comme une autre tentative d'assimilation. La communauté noire américaine tente de détenir les rennes et veut décider de son cheminement de vie sans se faire imposer l'autorité d'un colonisateur, d'un oppresseur ou un membre du gouvernement républicain qu'il juge comme antagoniste à leur cause. Comme ses ancêtres esclaves, le citoyen ghettoisé américain doit se défaire du passé, d'une vie sans possession, utilitaire et sans joie pour s'épanouir et vivre en humain à part entière. Les premiers représentants de ce renouveau, ces êtres porteurs de changements seront tués et il y aura de nouveau des moments bien sombres pour les Noirs, les États-Unis étant par la suite gouvernés par des leaders tels Nixon ou Reagan qui plongeront les ghettos dans le désespoir. Le progressiste Jimmy Carter n'aura pas été suffisant pour insuffler un renouveau en sol américain même si les intentions étaient là; son impact a été davantage accompli sur un plan international.

La génération suivante se trouve prisonnière, comme dans un *No man's Land* idéologique. Les années 1970 semblent toujours militantes mais plongées dans un pessimisme, le constat social est déplorable. Il y a des manifestations dans les rues d'Harlem pour l'éducation et l'éradication de la pauvreté, cependant la répression a cours la nuit alors que des altercations importantes entre les policiers blancs et les adolescents noirs se produisent. Les pionniers charismatiques ont été remplacés par deux groupes : les Black Panthers qui demandent un programme national prônant : *freedom, housing, jobs, justice, education et the end of the police brutality* et The Nation of Islam. Le BPParty fondé par Stokely Carmichael (1941-1998) a abandonné la stratégie de la non-violence prônée par le mouvement des droits civiques.

Le seul moyen pour le Noir, dans ce pays d'aujourd'hui, de se faire respecter et reconnaître par les autres, est de se débrouiller seul. L'intégration n'est

qu'une astuce des Blancs pour endormir les Noirs en leur faisant croire que le Blanc change... (Muhammad, 2009, p.95)

Le peuple Noir se devait de s'unir afin de pouvoir discuter en position de force, tel était le jugement des groupes militants post droits civiques. Le leader de The Nation of Islam Louis Farrakhan, désirait bâtir une nouvelle suprématie "prônant l'indépendance du peuple noir en Amérique, d'un point de vue à la fois économique, social et intellectuel". (Gairin, 2009, p.102). Ces groupes, pour leurs prises de positions plus affirmées furent constamment épiés par le directeur du FBI Edgar Hoover qui les appelait les "Black Nationalist Hate Groups" et qui en profitait pour procéder à des arrestations sommaires et massives, sans preuves tangibles. Les gangs de rues ont aussi fait leur entrée et donnaient une structure au chaos, antithèse de ce qu'elles devinrent pour la suite. Pour les bandes, "politics is only about bullshit !" ils séduisaient les enfants des services sociaux, les jeunes filles fugueuses et tous jeunes fuyant un environnement d'abus. Ils offraient un toit, du confort et de la protection pour leurs futures milices.

3.5 Les balbutiements d'une culture nouvelle et typiquement adolescente mais participante

Les rappeurs seront sans contredit un vent de (re)commencement insufflant force, courage et vitalité aux jeunes de leurs communautés puis aux adolescents à travers le pays. Si avant de reprendre le flambeau il y eu une période défaitiste, les héros de la rue influenceront par une détermination volontaire et non dénuée d'espoir. Ils seront contrastes, plein de vitalité dans un monde qui est le leur, colorés, truffé d'activités communautaires et de quartiers où tous peuvent s'impliquer, à travers des paroles et des bruits. Ils amènent des jeunes comme eux et avec qui ils sont en contact à participer, à visualiser leur potentiel, à agir et à compléter leurs actions. Ils inculquent aux autres ce qu'apportent le travail et l'action, peu importe sa nature dans le but de transformer le monde qui les entourent. Par leurs paroles ils démontrent que plusieurs sont morts pour la cause, qu'il faudra continuer à faire des sacrifices mais que cela est nécessaire à la survie puis à l'émancipation de la collectivité. Ils ont le désir, l'espoir, le but tels qu'exprimés par KRS-One ou Afrika Baambataa que les situations puissent évoluer par l'intermédiaire de la solidarité et de la foi en leurs pairs pour changer les situations et le monde. Ils

veulent démontrer à leurs pairs que seules la vengeance et l'inactivité les mèneraient à leur propre perte. Ils se doivent de travailler et de militer pour la fraternité et le futur de leur collectivité, qu'elle soit issue du Bronx, d'Harlem ou de Staten Island; afin d'avoir un salut qui traversera les générations futures où ils ne seront plus dépossédés, vidés de leurs imaginaires et de leurs émotions. Pour changer la dynamique, rien ne vaut un nouveau départ malgré l'accablement et le fardeau du siècle passé et quoi de mieux comme vecteur qu'une musique qui combine tradition orale et rythmes propres à leur culture rendant leur parole vivante à jamais avec des thèmes propres aux adolescents selon leurs expériences et leurs interrogations.

C'est à la fin des années 1970 qu'apparaît la culture de la rue et l'âge d'or du rap (ou période vue par plusieurs comme "authentique") sur mélange de genres propres à la musique noire américaine (jazz, blues, gospel). Dans les ghettos américains, les jeunes commencent à entonner des rimes sur leur misère quotidienne, la colère qui les anime, la brutalité policière à leur endroit et les aléas du prolétariat noir. Charisme, humour, sens pragmatique, langage populaire, slang, torrent ou débit verbal, sens dramatique exacerbé, « aura » qui en impose, inspire le respect et l'admiration pour cette nouvelle génération de héros anonymes. Les MCs et Djs sont en réaction aux clubs bourgeois de Manhattan réservés aux blancs ; leurs "parties" sont fraternels, synonymes d'entraide, de bon voisinage dans les *projects* (les HLM américains) et sont gratuits. Ils ont de plus l'opportunité de rallier des gens habitant leur quartier d'âges différents. Tous sont les bienvenus, une communauté intergénérationnelle se forme. "Rap and hip-hop are about bringing people together to your neighborhood and talking about what happens there." (Ludacris)

Les *Last Poets* sont des prédécesseurs en matière de *Rhythm & Poetry*; ce collectif de jeunes militants a mis en paroles et percussions la rage vécue avec des chansons comme "Niggers are scared of Revolution" et "Run nigger, Run".

"A bravado that boast of being kick-ass tough, but it is also a key mode of assertion in an environnement hostile to any form of African-American self-expression. It also situates the rap artists in their specific milieu, gaining identity and authenticity from being located in a specific space and time." (Best et Kellner, 1999, p.7)

Le commencement du rap tel qu'on l'entend aujourd'hui vient en réaction à l'héritage de la présidence de Ronald Reagan, acteur de Série B et Républicain. Les États-Unis connaissent à cette période la pire récession depuis la Grande Dépression avec 30% des gens vivants sous le seuil de la pauvreté. Les Noirs avaient durant la décennie 1980 deux fois et demie plus de chance d'être au chômage qu'un individu blanc. Chez les jeunes, le chômage dépassait les 60% même dans certains quartiers migrants il approchait les 80%. Le Bronx cumula en un an 600 000 pertes d'emplois et 40% du secteur manufacturier disparut. Les Noirs américains constituaient 6% de la population nationale mais 50% de la population carcérale. Dans les grandes villes, la principale cause de mort chez les 15-24 ans était l'homicide contre 8% chez la population caucasienne. Reagan a instauré le programme militaire Star Wars, une réduction de tous les budgets sociaux, l'abandon des ghettos noirs et portoricains livrés à une micro-guerre civile entre les bandes rivales (dès 1983-1984 avec l'arrivée massive du crack sur le marché américain donnant lieu à une sanglante compétition entre les caïds). La négligence du gouvernement vis-à-vis du sida pour des motifs idéologiques (les républicains semblaient moins touchés par les conditions dans lesquelles vivaient les homosexuels et les drogués mais aussi les minorités ethniques considérées comme "à risques") fut quasi criminelle. De l'autre côté de l'océan, en Angleterre, naquit à cette même période une autre sous-culture puissante en réaction à la conservatrice "dame de fer" Margaret Thatcher. Il s'agit du punk autre mouvement parmi les plus influents du siècle dernier et tout aussi porte-étendard de la résistance.

Si la majorité du public et des critiques de musique blancs sont insensibles à la nouvelle forme d'expression qu'est le rap, les jeunes noirs trouvent habiles, débrouillards, courageux et rassembleurs ces novices de la scène rap qui comme eux ont été bercés par les musiques noires traditionnelles telles le funk, le soul, le jazz et le gospel. Ces groupes sociaux sont vus comme subalternes mais permettent de reconnaître et réaffirmer l'identité de toute une communauté longtemps moins soudée. C'est dans et surtout par ce contexte (en réaction à cette politique et ses conséquences sociales et raciales non-négligeables) qu'émergea et se développa la culture hip-hop. Un mouvement contestataires, résistant et dénonciateur allant de pair avec son milieu urbain.

Tableau 1.1 Le discours "I have a dream"

Martin Luther King Jr. a été un des plus grands pionniers dans la revendication des droits des Noirs. S'il a toujours été militant, il est reconnu pour son pacifisme même lors d'injustices insoutenables et de crimes envers l'humanité. Il a su parler au peuple américain en entier et a rallié à la cause de sa communauté des gens issus de divers milieux sociaux. Il est revenu sur des préceptes importants décrits dans la Constitution Américaine, en disant : "Pour que la démocratie vive, la ségrégation doit disparaître". Il a demandé aux Américains de se joindre à lui et à sa quête car "Le temps est venu de faire ce que l'on doit faire". Le 28 août 1963 lors d'une marche sur Washington il fit le discours le plus important de sa carrière (il remporta le prix Nobel de la paix) et cher dans le cœur de millions d'hommes à travers le monde, le célèbre "I have a dream".

Five score years ago, a great American, in whose symbolic shadow we stand today, signed the Emancipation Proclamation...But one hundred years later, the Negro still is not free. One hundred years later, the life of the Negro is still sadly crippled by the manacles of segregation and the chains of discrimination. One hundred years later, the Negro lives on a lonely island of poverty in the midst of a vast ocean of material prosperity. One hundred years later, the Negro is still languishing in the corners of American society and finds himself an exile in his own land. So we have come here today to dramatize a shameful condition.

In a sense we have come to our nation's capital to cash a check. When the architects of our republic wrote the magnificent words of the Constitution and the Declaration of Independence, they were signing a promissory note to which every American was to fall heir. This note was a promise that all men, yes, black men as well as white men, would be guaranteed the unalienable rights of life, liberty, and the pursuit of happiness. It is obvious today that America has defaulted on this promissory note insofar as her citizens of color are concerned. Instead of honoring this sacred obligation, America has given the Negro people a bad check, a check which has come back marked "insufficient funds." But we refuse to believe that the bank of justice is bankrupt. We refuse to believe that there are insufficient funds in the great vaults of opportunity of this nation. So we have come to cash this check — a check that will give us upon demand the riches of freedom and the security of justice. We have also come to this hallowed spot to remind America of the fierce urgency of now. This is no time to engage in the luxury of cooling off or to take the tranquilizing drug of gradualism. Now is the time to make real the promises of democracy. Now is the time to rise from the dark and desolate valley of segregation to the sunlit path of racial justice. Now is the time to lift our nation from the quick sands of racial injustice to the solid rock of brotherhood. Now is the time to make justice a reality for all of God's children...

Tableau 1.2 La première décennie du mouvement hip-hop :

-1970 : New York est un lieu de création pour les jeunes Noirs et est nommé comme le cœur et le berceau du rap.

-1972 : C'est l'année de naissance officielle du mouvement hip-hop, moment où parut l'album éponyme des Last Poets.

-1973: DJ Kool Herc mixe à son premier *block party* pour l'anniversaire de sa sœur au 1520 Sedgwick Avenue, Bronx, NY dans leur bloc appartement. *Block Parties* combinent fraternité, voisinage et entraide.

-1974: Grandmaster Caz, Grandmaster Flash et Afrika Bambaataa commencent à jouer de la musique rap dans leur quartier du Bronx. C'est à ce moment que font leur apparition les *djs*, *mcs* et les danseurs de *break*. C'est à partir de cette année que la culture est baptisée par l'expression hip-hop.

-1975 : DJ Grand Wizard Theodore est le premier à pratiquer le *scratch* qui révolutionnera le genre, ayant découvert la pratique de façon accidentelle.

-1976 : Afrika Bambaataa participe au premier véritable *battle* du monde hip-hop qui deviendra rapidement une forme de compétition prisée des artistes voulant prouver leur dextérité.

-1977 : The Rock Steady Crew, l'équipe de *b-boys* le plus connu de l'histoire du *breakdance* est formé.

-1978 : Kurtis Blow est encadré par Russell Simmons, à la fois rappeur au sein de RUN DMC et producteur. Son *dj* est Run le frère du fondateur de Def Jam. Kurtis Blow est le premier artiste à signer avec un *major*.

-1979 : Grandmaster Flash forme un des groupes les plus influents de l'histoire du rap, les The Furious 5. Leurs rimes sont sous fond de révolution. Le genre devient de plus en plus populaire, le groupe Sugarhill Gang lance "Rapper's Delight" le premier *hit*, qui a atteint la position #36 du Billboard.

-1980 : Afrika Bambaata et la Zulu Nation lancent leur premier album 12" intitulé *Zulu Nation Throwdown Pt. 1*. Fraternels, ils sont réunis sous le slogan "Peace, Love and Unity".

Kurtis Blow est le premier rappeur à chanter à la télévision nationale (au "Soul Train") et fait paraître *The Breaks* un album qui se vendra à un million de copies. Il démontre que la musique hip-hop est rentable financièrement et qu'elle a une base importante de fans américains.

C'est l'année du premier mélange des genres, la punkette de Blondie chantera "Rapture" avec la participation des Furious 5. New York City devient la Mecque du rap et il est le genre musical le plus distinctif et controversé.

-1981 : Le groupe mené par Grand Master Flash fait une apparition à l'émission humoristique *Saturday Night Live*. Le premier groupe rap formé de caucasiens d'origine juive est formé, The Beastie Boys avec les trois *mcs* Adam Horovitz (Ad-Rock), Adam Yauch (MCA) et Michael Diamon (Mike D).

-1982 : L'année charnière et emblématique pour la culture hip-hop : Afrika Bambaataa et la Soul Sonic Force sortent le *single* dansant "Planet Rock" sur Tommy Boy Records. Grandmaster Flash & the Furious 5 quant à eux interpellent les jeunes avec "The Message" paru sur Sugarhill Records. Deux des membres du groupe Freddy et Charlie Ahearn co-produisent le film lié au mouvement hip-hop *Wild Style* sur la vie des artistes qu'ils soient graffeurs, *b-boys* ou rappeurs

CHAPITRE IV

LES TROIS TEMPS DU RAP : LA NAISSANCE, LA MATURITÉ ET L'AVENIR

4.1 La Période première ou L'âge d'or du rap, la génération militante et les poètes de la rue, l'arrivée du rapster :

"Le rap est une fusion complexe d'oralité et de postmodernité" (Rose, 1993)

Cette décennie de drames et de perte de repères difficilement acquis se termine avec l'apparition sur la scène new-yorkaise de la sainte trinité du rap, les trois pygmaliens: Afrika Baambataa, DJ Kool Herc et Grand Master Flash responsables de cette nouvelle rébellion artistique. Le premier, était vu comme le parrain, il lança la *Zulu Nation*, association voulant tirer les jeunes noirs et portoricains de la violence par la promotion de la culture hip-hop comme un mode de vie : graffeurs, breakers, MC, DJ...C'est la chanson "Planet Rock" avec le premier *sampling* ou échantionnage du groupe allemand Kraftwerk qui eu un succès immédiat de Los Angeles à Miami. C'est par son mix de sons électro-funk qui révolutionna le monde de la musique et écrivit la première pièce de bravoure de la *Zulu Nation* qui définit l'importance des concepts : "Peace, Love, Unity and Having Fun". Le président du label Tommy Boy dit de Bambaataa "comme Ghandi il a donné sa vie à la poursuite de la paix". The Father, le père, l'autorité en matière de hip-hop, DJ Kool Herc fit dans la cour intérieure d'un complexe d'appartements modestes dans le West Bronx un concert improvisé devant une centaine de jeunes. De House Party à Block Party, la vague de la fête comme moyen de résistance et d'évasion a déferlé sur les banlieues new-yorkaises. Les pionniers du hip-hop sont partis de rien, il ne fallait pas d'équipement imposant ou de matériaux dispendieux, seuls deux tables tournantes et un microphone faisait l'affaire ou lors d'événement de quartier l'ajout de quelques disques et de bons *speakers* épatait les convives. L'importance du MC (Master of Ceremony) y était pour beaucoup, c'est lui qui inspirait son public avec des paroles habiles entre les morceaux. Kool Herc était le créateur qui innovait de prouesses techniques et Afrika Baambatta avait une habilité innée à réunir des jeunes de gangs rivaux, des gens parfois opposé ensemble en communion. "A lot of times black folks look for love in all the wrong places. You're

always looking for somebody to love you, be accepted, and there's the insecurities that are even transmitted through rap. Everyone is trying to aim to please too much." (Chuck D, 2003)

4.1.1 La fraternité

Le MC se devait d'être actif dans la communauté locale comme les griots d'Afrique de l'Ouest, poètes et musiciens impliqués dans leur localité. Les hymnes rap étaient considérées comme "plein d'acrobatie lexicale et littéraire et empreinte de virtuosité" (Cachin, 2007, p.258) dans une esthétique purement post-moderne. Lors des concerts *impromptus*, les commentaires auditifs sont faits en direct, sans l'aide de texte préalable, de façon improvisée, près de l'automatisme. Il y a un rapport à la parole spontanée, à la création immédiate, à l'imprévu des danses et prestations physiques. Tout ce qui était nécessaire était "two turntables and a microphone". Ces fêtes de quartier combinent dans la joie fraternité, voisinage et entraide, tous sont les bienvenus! "Rap provides a voice to the voiceless, a form of protest to the oppressed, and a mode of alternative cultural style and identity to the marginalized." (Best et Kellner, 1999, p.1)

Ils eurent un impact au même moment mais ne furent pas comme les révolutionnaires de Paris, Lima, Alger, Mexico...leurs ambitions premières étaient moindres. Ils voulaient attirer l'attention de leur propre communauté puis celle du monde entier. Ils se fichaient un peu du *spotlight* et de la renommée:

"They were not political statements. They were just what they were, a strike against their generation's invisibility. They held no illusions about power. No graffiti writer ever hoped to run for mayor. And unlike the gang bangers, none would submerge his or her name to the collective...They were doing it to be known among their peers, to be recognized for their originality, bravado, daring and style."(Chang, 2005, p. 5)

Le mouvement hip-hop américain devint rapidement populaire chez les jeunes gens et leur permit une conscientisation globale des injustices qu'ils subissaient en silence. La construction d'une contre-culture les autorisa à être plus unis et légitima le fait de militer d'une nouvelle façon pour leurs droits. Certains artistes hip-hop émergents avaient même exprimé leur dégoût face à ce qu'ils qualifiaient de malaise social et de vie

réservée aux blancs. Des chansons comme "The Message" mélangeant humour, lucidité, paraboles et récits épiques de Grand Master Flash et les Furious Five (1982) en sont un exemple. "The Message" est une métaphore de l'Enfer de Dante avec un paysage urbain décapant : une cuisine où fourmillent les cafards, des junkies dans le jardin public, un macchabé dans la ruelle.... Le tableau apocalyptique du ghetto-noir fait un lien entre leur condition et celle du tiers-monde où certaines communautés culturelles sont traitées de manière arbitraire, illégale et dans le déni des besoins primaires de denrées, de logis et de sécurité. Cette chanson sonna un cri d'alarme puissant en Amérique mais eut aussi des répercussions partout dans le monde. Une allégorie qui démontre que cette évolution vers le capitalisme, qui divise le peuple en deux entités antagonistes, d'un côté les ultra-riches et de l'autre ceux qui ont peine à survivre, peut mener rapidement à l'apocalypse. Ceci illustre la perte de la liberté créatrice dans un univers décadent et une vision très pessimiste de l'Amérique. Il démontre l'insatisfaction face au désir de la bourgeoisie et à la trop passive révolte de l'underground contre la politique de Ronald Reagan par une esthétique *destroy* (décors délabrés, gens enfermés, désœuvrés, chômeurs et toxicomanes, les désespérés qui ont épuisé leurs derniers recours pour s'en sortir) aussi présente chez les Punks de l'ère Thatcher en Angleterre. Par cette missive, la bande menée par Grand Master Flash, troisième figure de la sainte trinité des pionniers se charge de dire "Hey, we're here! Listen to us and hear what we are telling you!" Il a pour mission de raconter les souffrances, l'agonie collective, l'expression individuelle et les valeurs recherchées de ses pairs. Cette culture a habilité la formation de la personnalité : par cette forme artistique furent inculquée des savoirs, des croyances et modes de pensées qui changèrent les dispositions du jeune évoluant au sein de cette société. Parce qu'il était directement vécu par des acteurs, le concept de transmission prit une toute autre forme et ne fut pas une entité close, il y eut renouvellement constant entre l'expérience et la culture. L'authenticité a validé un nouveau militantisme bien senti, il y a eu contestation et négociation vis-à-vis le groupe dominant blanc issu de la classe moyenne et demande d'action politique et de reconnaissance. L'émergence de la génération hip-hop fut perçue comme la nouvelle culture noire adolescente confrontant et redéfinissant les responsabilités sociales. Elle poussait vers une forme d'activisme.

"Our parent's achievements (the civil right and black power movement) continue to overshadow our lives as we struggle to answer these questions and define our generation's own identity and distinctiveness."(Kitwana, 2002).

4.1.2 Les héros anonymes

Les rappeurs sortent de l'anonymat car ils montent au front et comme Rosa Parks dans les années 60, ils refusent le sort qui leur est imposé; ils ont crié rageusement pour qu'on les entende comme cette femme qui avait refusé de céder sa place dans l'autobus. Tout comme elle, ils croyaient avec raison qu'il y avait toujours ségrégation et que seule la position oppositionnelle telle que décrite par Gramsci pouvait leur permettre d'être enfin reconnus (admis comme vrai, réel, légitime dans leur position). Le clivage entre les populations noires et blanches était une réalité américaine forte et visible. Ils refusèrent le sens longtemps imposé par le pouvoir politique et économique; s'ils ne voyaient pas ce discours comme la vérité, ils le contestent maintenant. Les dispositifs de "l'appareil idéologique" comme le nomme Stuart Hall ne sont plus intégrés et la communication n'est plus transparente, il y a opposition quant au sens connoté et diffusé. Les fausses promesses du gouvernement Reagan n'ont pas rendu dupes les communautés culturelles, elles ont refusé de bêtement y adhérer et ont choisi leur propre cadre de référence démontrant une vision contraire du monde. Il y a eu lutte au sein du discours et s'est amorcée une crise au sein de l'organisme émetteur; le gouvernement républicain en fut déboussolé, ces inflexions littérales et connotatives ont eu besoin d'être modifiées. Comme les athlètes Tommie Smith et John Carlos gagnants aux Olympiques de Mexico en 1968, qui ont commi un acte chargé de symbolisme, diffusé partout à la télévision en brandissant le poing dans les airs durant l'hymne nationale (les gants signifiant la force, les pieds déchaussés la pauvreté et l'esclavagisme et le collier ce dont ils ont été dépouillé), les jeunes rappeurs affirmèrent leur message en mémoire des Blacks Panthers. Poings levés et gantés de noir, ils sont des dignes représentants du Black Power. Ils sont favorables à l'autodéfense noire et à la politique de la fierté (tel que James Brown en 1968 ils fredonnaient *Say it loud i'm black and i'm proud*). En 1983, New-York est devenu la Mecque du rap radicalisé et au même moment désigna le symbole de la rage pro-noir. Le groupe enragé et engagé Public Enemy (surnommés les prophètes de la

rage) prit le flambeau laissé en souffrance par les Last Poets, reprenant les propos des premiers artistes rap avec "Fight the power", "It takes a nation of millions to hold us back", "Fear of a black planet" et "Bring the Noise" allusion à Louis Farrakhan leader et politicien noir fondamentaliste, président successeur à Malcolm X de The Nation Of Islam. Chuck D, parolier principal de la formation a appelé son groupe le "CNN de la rue, le Black America's CNN" car ils informaient, éduquaient et étaient présents sur le terrain. "Rap gives you the news on all phases of life, good and bad, pretty and ugly: drugs, sex, education, love, money, war, peace...you name it."

4.1.3 Les ennemis publics

Les membres de Public Enemy furent un média alternatif contrôlé par des jeunes, pour des jeunes qui permit de réintégrer ces adolescents anonymes, de réunifier une minorité, de créer une sous-culture puissante. Ils se sont eux-même exposés, ont donné une voix aux sans voix en se représentant véritablement sans artifice (represent themselves more truthfully) et en étant une réelle source d'informations. Ces rappers étaient des dignes représentants de ce qu'Antonio Gramsci a décrit comme *Intellectuel Organique*, concept sur lequel nous reviendrons sous peu, dans le cadre théorique.

Le groupe Public Enemy a été un pionnier en matière de rap militant (engagé dans une voie sociale, raciale et politique), *in your face* et porteur de valeurs importantes que Chuck D énuméra ainsi : "Strenght, Unity, Self-Defense, Survival". Ils avaient repris le leitmotiv amené par Bambaata et la Zulu Nation ayant également la volonté que les jeunes des ghettos soient unis dans ce qu'ils vivaient quotidiennement. L'esprit était par contre moins festif que lors des *Block Parties*, la révolte eut vite fait de remplacer la danse. Leur mentor était Malcolm X : pour eux, la solution ne pouvait venir que de l'organisation propre des Noirs, une autonomie radicale qui inclut le recours à l'autodéfense était prescrite. Un désir latent d'effrayer, la volonté d'avoir un vrai discours, une conscience black telle que promulguée par X (baptisé ainsi en hommage aux esclaves sans nom). Chuck D entonne un monologue prophétique inspiré de son modèle et soutenu par une boucle sonore qui ne s'arrête jamais sur "Fear of a Black Planet"). Il voulait ainsi représenter les sirènes de l'apocalypse. Nous avons choisi d'évoquer ce groupe car il est, dans l'histoire de la culture hip-hop, un exemple imposant

de rupture et de volonté de changement par tous les moyens, qu'ils soient philosophiques, artistiques et/ou violents. Les jeunes membres du groupe étaient prêts à tout, même la révolution, ils étaient les Black Panthers du rap : colériques, hésitant entre la kalachnikov et le micro, entre la révolte violente et la musique. La bande prônait un art de rue libre et autonome, agressant la vue (ils avaient leurs habits et fusils), offensant les oreilles : un combat perpétuel, une culture oppositionnelle. Ils voulaient plus que tout sortir leur génération du *no man's land* idéologique par une musique parlant de luttes quotidiennes, au cœur de la vie des gens.

Chuck D incitait les jeunes des quartiers new-yorkais à se joindre à son collectif, à agir avec ses troupes.

"When kids have no father image, who fulfills that role? The drug dealer in the neighborhood? Motherfucking Michael Jordan? Rappers come along and say: This is everything you want to be. You want to be like me, I'm your peer and I talk to you everyday." (Chuck D. 1987, en ligne)

Durant toute la première période du hip-hop Public Enemy était sur tous les fronts touchant de près la culture adolescente noire. Sur la chanson "Burn Hollywood Burn" il dénonce le racisme des films américains où le noir est toujours *dealer/junkie*, le bouffon de service ou le sportif. Des stéréotypes récurrents encore d'actualité. Sur leur morceau de bravoure "911 is a joke", ils ont le courage de critiquer les services d'urgence qui laissent aux accidentés le temps de mourir "mille fois" avant d'être secouru surtout si l'appel provient des ghettos à majorité noire. Le mimétisme et la volonté de faire comme le blanc supérieur en nombre et dans les hautes sphères décisionnelles est mort, et naît pour une génération un nouveau radicalisme. L'identité était reconnue et réaffirmée à travers le rap par son discours avec des voix distinctes et agressives qui racontaient des expériences vécues et qui fut porteur de message. La musique pouvait demeurer dansante mais elle rendait le récepteur actif et le menait à participer à l'expérience. Il y avait une tension entre la spontanéité de la performance rap et la fixité des paroles qui affectaient le registre psychosomatique des récepteurs. L'intertextualité de la tradition orale des griots africains transgressifs mélangée à la virtuosité technique du DJ et de ses *samplings* illustrait bien aux récepteurs qu'ils vivaient dans un contexte social, politique et culturel commun. Le lexique du rap était constitué d'un langage distinct avec, à ce moment, des références politiques mixées et martelées en boucle sur de la musique qui amenait à

bouger donc à agir. Les chansons issues du hip-hop dérangeaient lorsque jouées puissamment dans la rue avec des *ghettoblasters*, il était devenu impossible de nier la présence des jeunes. Avec des échantillonnages de bruits urbains, métaphore du désordre par ses sons de voitures, de sirènes de police, d'hélicoptères, de vitres brisées et de tirs de fusils, Public Enemy aux premières lignes mais aussi des artistes connus sur leurs propres territoires se faisaient entendre. Ils ralliaient ainsi des jeunes à leur cause et enrageaient les détracteurs blancs puritains. "Lorsque le rappeur intervient, c'est pour proposer une œuvre dans laquelle les mots ont été pesés et les musiques pensées." (Bethune, 2003, p.14). L'œuvre était réfléchie et faisait même honneur aux héros du passé avec des sampling repris de discours de Martin Luther King ou de Malcolm X (le concept d'intertextualité).

4.1.3 Les ghettos de l'Amérique

L'histoire du rap a commencé dans la rue, dans les ghettos comme seule l'Amérique a pu en produire dans les années 1970-1980. La première mouture de rappeurs issus des quartiers pauvres de New York faisait la promotion de la solidarité entre les jeunes issus du même milieu. Par la critique sociale et un mouvement distinct, ils prônaient une égalité des chances et une forme de tolérance, tout en affirmant leur différence dans une société dominée par une politique négligeant pour leurs frères les concepts fondamentaux de justice et brimant leur liberté. Des gens anonymes issus du *populo barbaro* écrivèrent une page de l'histoire contre les clubs bourgeois de Manhattan. C'est à cette période que s'est cristallisée une fraternité chez les adolescents autrefois délaissés. Nous associons ce temps symbolique à la naissance de la culture hip-hop puis à son affirmation plus délibérée avec en tête de liste le groupe emblématique Public Enemy, vecteur de la rage occasionnée par l'indifférence et la négligence de la classe dirigeante à l'endroit des descendants d'immigrants. Par leurs chants plus près de la parole, non-orthodoxes en lien avec la tradition orale afro-américaine et les griots ils ont brisés les règles du discours acceptable mais on été entendu.

Tableau 2.1 Le discours de Jesse Jackson, candidat à la présidence américaine

Jesse Jackson remporte les élections primaires du parti démocrate dans le sud des États-Unis, une première historique. Le 18 juillet 1984 il fait un discours important lors d'une convention de son parti à San Francisco, en lien avec les aspirations de toute une communauté :

This is not a perfect party. We are not a perfect people. Yet, we are called to a perfect mission. Our mission: to feed the hungry; to clothe the naked; to house the homeless; to teach the illiterate; to provide jobs for the jobless; and to choose the human race over the nuclear race. We are gathered here this week to nominate a candidate and adopt a platform which will expand, unify, direct, and inspire our Party and the nation to fulfill this mission.

My constituency is the desperate, the damned, the disinherited, the disrespected, and the despised. They are restless and seek relief. They have voted in record numbers. They have invested the faith, hope, and trust that they have in us. The Democratic Party must send them a signal that we care. I pledge my best not to let them down. There is the call of conscience, redemption, expansion, healing, and unity. Leadership must heed the call of conscience, redemption, expansion, healing, and unity, for they are the key to achieving our mission.

Time is neutral and does not change things. With courage and initiative, leaders change things. No generation can choose the age or circumstance in which it is born, but through leadership it can choose to make the age in which it is born an age of enlightenment, an age of jobs, and peace, and justice.

Only leadership -- that intangible combination of gifts, the discipline, information, circumstance, courage, timing, will and divine inspiration -- can lead us out of the crisis in which we find ourselves. Leadership can mitigate the misery of our nation. Leadership can part the waters and lead our nation in the direction of the Promised Land. Leadership can lift the boats stuck at the bottom.

We must forgive each other, redeem each other, regroup, and move on. Our flag is red, white and blue, but our nation is a rainbow -- red, yellow, brown, black and white -- and we're all precious in God's sight.

America is not like a blanket -- one piece of unbroken cloth, the same color, the same texture, the same size. America is more like a quilt: many patches, many pieces, many colors, many sizes, all woven and held together by a common thread. The white, the Hispanic, the black, the Arab, the Jew, the woman, the native American, the small farmer, the businessperson, the environmentalist, the peace activist, the young, the old, the lesbian, the gay, and the disabled make up the American quilt.

Tableau 2.2 La quinzaine d'années décisives pour le monde hip-hop

-1983 : Ice T devient le pionnier d'une nouvelle mouvance dans le mouvement hip-hop, il amène l'esthétique *gangsta rap* et fait entrer la Côte Ouest dans l'histoire avec les chansons "Body Rock" et "Killers". Il y a réplique de New-York qui n'est pas pour la délinquance et l'abus de drogues. Grand Master Flash lance une hymne anti-cocaïne "White Lines (Don't Do It)" et poursuit Sugarhill Records pour 5 millions causant la rupture de son groupe et soulignant les dangers du contrôle du rap par des corporations. Run DMC enregistre "It's Like That".

-1984 : Russell Simmons et son associé Rick Rubin lancent l'étiquette de disque la plus imposante du mouvement, Def Jam Records et frappent fort avec les *tubes* "It's Yours" de T La Rock et "I Need A Beat" du jeune LL Cool J. Les battles de rap se multiplient et ont des échos partout. Une des réponses les plus éloquentes face à un *diss* est celle d'une jeune fille de 14 ans nommée Roxanne Shante qui vendit plus de 250,000 copies de "Roxanne's Revenge".

-1985 : Sugarhill Records fait faillite après la poursuite entamée par Grand Master Flash et ferme ses studios.

-1986 : The Beastie Boys lancent *Licensed To Ill* sur Def Jam (avec comme producteur Rick Rubin).

-1987 : Après la parution de *Criminal Minded*, Scott LaRock est assassiné dans le South Bronx en tentant d'être médiateur d'une dispute. Public Enemy entre en scène avec *Yo! Bum Rush The Show*, genèse du hip-hop politisé. Les membres originaux sont : Chuck D (Carlton Ridenhour), Flavor Flav (William Drayton), Professor Griff (Richard Griffin), et DJ Terminator X (Norman Rogers). L'album imposant de la génération est *Paid in Full* mené par le duo Rakin et Eric B.

-1988 : Après des années à être boudé par les médias *mainstream* et la télévision, le hip-a a sa propre émission sur la chaîne adolescente MTV avec "Yo! MTV Raps". Cette année est aussi l'année charnière *gangsta rap*, avec les ventes fracassantes de NWA pour *Straight Outta Compton*. Il y a aussi discorde chez les premiers rappeur-entrepreneurs, Russell Simmons et Rick Rubin se séparent et Def Jam demeure propriété du premier.

-1989 : Un groupe de jeune du secondaire décide de former Native Tongues of the Afrocentricity Movement pour la promotion de l'héritage afro-américain. Cette bande d'adolescents de New-York deviendra les membres de A Tribe Called Quest (Q-Tip, Ali Shaheed Muhammad, Phife Dawg et Jarobi).

-1990 : Le jeune 2 Pac rejoint Digital Underground d'abord comme un danseur puis comme un rappeur.

-1991 : N.W.A lance l'album *N****z For Life* qui vendra 954,000 copies à sa première semaine de parution, atteignant le #1 du palmarès pop américain. C'est le

premier album décrit comme *hardcore* par ses propos violents et dénigrants pour les femmes. Cypress Hill lance son album éponyme, campagne pour la légalisation de la marijuana.

-1992-1993 : L'album solo de Dr. Dre, membre des N.W.A. et producteur *The Chronic* atteint le disque platine et est un succès commercial et critique international, trônant toujours en tête du panthéon rap. De la Côte Est Wu-Tang Clan produit *36 Chambers* avec ses membres of Prince Rakeem (The RZA), Raekwon, Ol' Dirty Bastard, Method Man, Genius (GZA), Ghostface Killah, U-God, Master Killa et Inspectah Deck.

-1994 : Nas entre en scène avec *Illmatic* album certifié or qui est également reçu par la critique comme un des meilleurs albums rap de tout les temps. Il combine succès d'estime et commercial. Common, autre rappeur engagé fait son apparition avec *Resurrection* qualifié de parolier intelligent. 2 Pac le poète-*gangsta* est cambriolé et reçoit cinq balles de fusil dans un studio. Il est incarcéré huit mois.

-1995 : Les femmes du monde rap entrent par la grande porte, Queen Latifah est lauréate d'un prix Grammy pour son her *hit* appelant à la communion des jeunes américains "Unity". 2 Pac encore en prison signe avec l'étiquette Death Row Records après que le patron Suge Knight ait payé sa caution à 1.4 million de dollars. Eric Wright (Eazy-E de N.W.A) meurt du sida à l'âge de 31 ans.

-1996 : *The Score* est lancé par The Fugees, mélangeant rap, reggae et soul redorant le hip-hop par ses paroles à fort impact social. Jay-Z fait ses débuts avec *Reasonable Doubt*. Il est tout de suite considéré comme charismatique et un jeune artiste à suivre. Sur la Côte Ouest, Snoop Dogg alors âgé de 24 ans et son garde du corps sont acquittés du meurtre d'un jeune immigrant Éthiopien. Le 7 septembre Tupac Shakur (2 Pac) est assassiné dans une voiture conduite par "Suge" Knight son gérant dont il voulait se départir.

-1997 : The Notorious B.I.G. est à son tour tuer le 9 mars, comme le meurtre de son rival 2Pac, ce crime restera non-résolu. Missy Elliott devient la première femme rappeuse et productrice à innover dans un monde dominé par les hommes. Elle devient l'artiste féminine à vendre le plus d'album de *Supa Dupa Fly*. Interscope Records vend des intérêts à Death Row Records alors que Dr. Dre quitte l'écurie de Suge Knight. MC Juice bat Eminem au concours Scribble Jam, la compétition *battle* du hip-hop *underground* la plus importante. Roc-A-Fella, propriété de Jay-Z vent 50% de ses actions à Def Jam, propriété de Russel Simmons pour 1.5 million de dollars.

-1998 : Dr. Dre signe comme premier artiste Eminem sur Aftermath sa nouvelle étiquette de disque. Lauryn Hill fait paraître un album solo qui entra automatiquement dans la légende, *The Miseducation of Lauryn Hill*. "Hard Knock Life (Ghetto Anthem)" marque le grand retour de Jay-Z et le fait passer au rang d'artiste populaire avec des ventes de cinq millions de copies.

-1999 : Le producteur Dr. Dre déconstruit les barrières raciales du rap en aidant Eminem avec Eminem *The Slim Shady LP*, le pari est remporté haut la main, l'artiste "blanc" de Détroit vend plus de quatre millions de copies et Dre fait son *comeback* avec le LP *2001*, preuve que le son californien est encore en demande. Le duo de producteurs The Neptunes (Chad Hugo et Pharrell Williams) est partout à la radio avec des *beats* pour les artistes du moment dont Kelis' "Caught Out There", ODB's "Got Your Money", Noreaga "Oh No" et Mase sur "One Big Fiesta". Ce genre précurseur du *bling* devient de façon non-officielle le type de production qui rapporte commercialement.

4.2 La deuxième vie du mouvement hip-hop : Passage à la culture de masse et industrialisation du rap, le Gansta Rap

"The recording industry ditched the socially conscious and politically active acts in exchange for more gang-oriented, gun waving, violent artists whose rhymes were clever, colorful and captivating." (Price, 2006, p.36)

En une décennie seulement, le mouvement hip-hop américain a pris une ampleur ahurissante, passant d'un développement anarchique et localisé dans les quartiers et banlieues new-yorkaises (le Bronx, Brooklyn, Queens, Harlem et Staten Island), à être hégémonique face aux autres genres de musiques afro-américaines. La vitesse foudroyante à laquelle le mouvement a grandi au sein de sa propre communauté mais aussi comparativement à toute autre musique populaire qu'elle soit rock, country ou folk est un phénomène en soi ! Au départ, le rap n'était qu'une musique pour jeunes de milieux populaires noirs et hispaniques, les compagnies de disques n'y ont prêté aucune attention ni les radios dont la grande majorité des dirigeants étaient blancs. Peut-être y avait-il aussi une crainte de contre-pouvoir par les paroles à saveur de critique sociale des artistes menant à une possible rébellion. Les messages des rappeurs ont vite dépassé les frontières des ghettos new yorkais malgré le peu de diffusion sur les radios commerciales. les *mixtapes* et autres enregistrements circulant de mains en mains dans le pays et l'engouement fut créé par le bouche à oreille.

Les labels indépendants fourmillent, les cassettes circulent et des milliers de MCs empoignent le micro. L'histoire ne les a pas tous retenus, mais tous s'y sont essayés. Queens (qu'Afrika Baambataa surnomme la patrie du ugly hip hop), Brooklyn, Harlem, le Bronx, Staten Island, Manhattan deviennent les centres névralgiques d'où sortent chaque mois des dizaines de disques. (Cachin, 2001, p.26)

Seule la pop demeure indétrônable bien qu'elle soit aujourd'hui souvent un hybride entre rap et pop ou *R&B* (autrefois *rythm and blues* maintenant produit sans réels instruments), pop et rap amalgamés. "Personne n'a jamais voulu des rappeurs, mais ils sont finalement partout." (Cachin, 2001, p.12). La décennie 1980 s'est amorcée avec entre autre le premier artiste issu de la culture hip-hop à signer un contrat avec un *major label* Kurtis Blow surnommé "Queens # 1". Ce succès retentissant à l'échelle nationale posa automatiquement le problème de l'antagonisme entre "divertissement" et

"militantisme", "authenticité" et "commerce", "commerce" et "divertissement". De jeunes chanteurs anonymes, poètes de la rue ont écrit une page de l'histoire avec une nouvelle musique, marquant la préhistoire d'une industrie brassant des milliards de dollars.

"I remember being told 'Someone's gonna make a fortune out of this rap thing' and thinking 'no way'." (Arthur Baker dj et réalisateur de disques, a collaboré avec Afrika Bambaataa, Planet Patrol et New Order).

Depuis cette décennie 1980, la rue donna aussi sens à la grande culture qu'elle le voulait ou non. Par son éclectisme et le besoin constant de la culture hip-hop de faire des ajustements, de se renouveler, de se ressourcer auprès des divers strates de la société, elle émana et devint plus présente que la haute culture ou culture élitiste. Il fallu plus d'un demi-siècle pour que la culture de la rue ait des répercussions sur l'esthétique, à partir du jazz venu du Cotton Club d'Harlem pour aboutir aux cabarets de Paris et de Londres, citant au passage des artisans noirs comme Ralph Ellison ou encore la coqueluche des music-halls Joséphine Baker. Il fallut aussi que la culture nouvelle, celle de la jeunesse (datant de 1960) commence à s'affirmer plus fermement et acquiert un nouveau pouvoir d'achat. Dès le moment où les adolescents se sont mis à s'exprimer à travers la musique (vue comme une nouvelle religion ou les rock stars à la John Lennon étaient perçues comme des poètes, des orateurs, des philosophes) et leurs modes (moyen évident d'identification et d'association). Tous les jeunes suivirent de près les dernières tendances et les mouvements se massifièrent, passant rapidement de marginal et émergent à mainstream. Plusieurs de ces mouvements furent récupérés avec ou contre leur gré (le grunge ou le punk). En ce sens les *Battles* en rap ne se vivaient plus comme une compétition entre deux aspirants au titre de meilleur improvisateur, lanceur d'insultes ou artiste qui savait rimer sur un *beat* subtil mais plutôt entre les artistes qui vivent de rap et d'eau fraîche (chantant encore sur la brutalité policière, le désespoir, la pauvreté, les drogues); et ceux qui aspirent à la gloire et à la fortune, vus par l'autre clan comme des *Sellouts* (des vendus ou des mercenaires). "Créolisation et hybridation : constitution de fragments noirs aux identités propres. À l'intersection de l'histoire et de la mémoire, des vies qui se désarticulent et se recomposent comme les communautés qui les soutiennent." (Diouf, 2009, p.45).

Le rap devint dicté par des codes vestimentaires et linguistiques plus marqués qu'auparavant. Tôt ou tard le rap a bien sûr envahi le marché, le bon rappeur devant réunir un ensemble de qualités pour déclencher le désir d'achat. C'est d'ailleurs au départ une entente commerciale qui a rendu le rap à son firmament actuel, avec la chanson "My Adidas" le groupe Run DMC est devenu riche et connu dans le monde entier. Les compagnies avec à leurs têtes des PDG blancs, telle celle-ci allemande produisant des vêtements de sports n'avaient aucun intérêt pour le marché afro-américain mais en 1986 elle fut la première incursion de la publicité dans le mouvement. Adidas a été contraint d'offrir le premier million de dollars pour une publicité pourtant au départ gratuite à RUN DMC après avoir vu la vidéo d'un concert où tous les jeunes (par dizaine de milliers) brandissaient dans les airs leurs chaussures à trois lignes! On raconte que la marque allemande n'était guère impressionnée par les paroles de la chanson et l'image que projetait le groupe, craignant même la perte de sa fidèle clientèle de sportifs blancs de la classe moyenne, mais qu'en constatant l'impact commercial auprès de jeunes, qu'elle n'avait pas cru possible de convaincre à l'achat, elle se ravisa. C'est à ce moment qu'il y eut la coupure originelle entre ce qui est devenu le *old school rap* et le *nu rap*, entre deux écoles de pensées! À la frontière du temps "où le fric n'a pas encore changé l'éthique, ni le gangsta rap les règles".

Dès 1985, après six mois de travail comme maison de production de disques, l'étiquette Def Jam (appartenant à Russell Simmons, chanteur de RUN DMC, puissant grâce à l'argent de la commandite Adidas et Rick Rubin son associé d'origine juive) se joint à la multinationale Sony pour une expansion et une distribution mondiale. Le premier artiste rap à en bénéficier fut LL Cool J du Queens. À 16 ans, il est devenu le sex-symbol du mouvement et a popularisé la casquette Kangol (auparavant symbole du golfeur blanc) auprès des jeunes. "I got tired of the Ramones around the time I quit and I really got into rap. I thought it was the new punk rock. LL Cool J was my biggest idol." (Dee Dee Ramones). Nous reviendrons sur la puissance des frères Simmons et leur implication dans le rap transgénérationnel. Le mouvement hip-hop avait une nouvelle carte à son jeu, une qui pouvait rapporter de l'argent facilement, la mode et les marques. La culture n'était plus que musique, danse et arts graphiques, elle était devenue un style de vie où il ne suffisait plus de porter des vêtements ambles, des baskets, casquettes et

chandail à capuchon, pour être crédible il fallait être griffé, afficher un look recherché. Ce que les sociologues décrivent comme le syndrome du *coolhunter* qui défriche choix vestimentaires et de styles innovants et précurseurs. Pendant les premières années, les musiques africaines américaines (jazz, blues, gospel...) eurent un succès phénoménal auprès des communautés noires mais passèrent un peu inaperçues du public blanc américain (white market) et européen. Le rap changea à notre sens au moment où il fut connu des populations blanches, les "banlieues vanilles" et qu'il n'eut plus à être aussi revendicateur. Le consumérisme américain et les préoccupations des jeunes de banlieues aisées ont perverti le rap militant de la première heure. Avec l'arrivée des vidéoclips, de la suprématie de l'image à MTV le mouvement hip-hop a pris une nouvelle tangente. En une décennie le rap est passé de l'obscurantisme à la gloire, la vraie, celle *mainstream*, grand public; des néons, des titres géants avec des tournées internationales, des commandites, des articles dans la presse à sensation... Des artistes pionniers à la RUN DMC sont devenus très prolifiques et beaucoup de *looks* adoptés par les jeunes furent à leur tour réexploités de façon lucrative par des entreprises et des gens innovants dans le domaine de la mode. De plus en plus, la haute couture et les designers d'objets de luxe ont misé sur ces tendances nouvelles de la rue, de la *sub-culture* dont ils font une habile récupération commerciale. On a donc récupéré tour à tour le genre *biker*, *cowboy*, *beatnik*, *surfer*, *glam*, *gothique*, *mod*, *hippie*, *skater*, *raver*, *grunge* et du fait même *hip-hop*. Il était tout à coup devenu "in" pour la population représentant la jeunesse américaine d'être ghetto, le terme ayant en une décennie évolué de pauvre et mal fagotté à *ghetto fabulous*, *cool* ou *fro* selon les marques choisies.

4.2.1 Côte Ouest

La première vraie "dénaturalisation" vient du *Gangsta Rap* délaissant le nord-est des États-Unis, musique chaude venue des plages et *boardwalks* du sud-ouest. Un des buts de cette étude est entre autre de voir les parallèles et différences entre les deux côtes américaines, les deux pygmalions du rap pour en distinguer les conséquences sur la dernière mutation qui constitue le monde du rap actuel. La scène de New York, de ses débuts à son état actuel, semble plus complexe, politique et sombre dans ses thèmes abordés de façon récurrente, ses sons et divers "samplings" mais

qui précisément pour cela n'avait pas jusqu'à Puff Daddy ou P. Diddy ce potentiel d'universalité que donnait au rap Westcoast son hédonisme décérébré, sa passion pour la consommation, sa chosification de la femme, sa glorification de la réussite. (Evil, 2005, p.8).

La radicalité de la pensée de Malcolm X avait trouvé son écho chez les jeunes dans le nord du pays plus que les propos modérés de Martin Luther King, plus présent au sud des États-Unis. Cette affirmation peut nous laisser présumer que le militantisme du rap des débuts a été remplacé par la version plus festive du mouvement musical au sud et sur la côte ouest, comme lors des discours animés sur fond de chants et danses *gospel*. Cette première grande mutation du rap est également liée à l'origine des membres de sa communauté; ils n'étaient plus de simples poètes ou des jeunes bercés par des idéaux transmis par la génération des droits civiques. Ils n'étaient pas des adolescents de quartiers populaires voulant former une fraternité pour affronter le monde extérieur à leur milieu ambiant. Ils faisaient parti de gangs, vendant de la drogue (sans différencier les jeunes des adultes, les communautés culturelles issues de quartiers pauvres et la haute bourgeoisie blanche; leur discours semblait simple quand on l'aborde au premier degré, ils voulaient de l'argent, point final) et posaient sur la couverture de leurs albums avec des armes à la main.

Le premier changement avec le rap West Coast a été qu'il transite des mains "Che Guevara à Donald Trump". Les pionniers du *gangsta* rap ont élevé leurs voix et l'envie de tout casser, de tout brûler à partir de leur quartier de Compton dès 1988. Le groupe le plus populaire de cette décennie fut sans aucun doute NWA (Niggaz With Attitude) nommé le "groupe le plus dangereux du monde". Le magazine "LA Weekly" a affirmé que la chanson "Gangsta Gangsta" fut à l'origine de ce nouveau mouvement qui leur amena succès, fortune et leur permit d'entrer dans la légende. "Straight out of Compton" se vendit en 1988 à deux millions d'exemplaires contenant un succès démesuré avec "Fuck tha Police" (illustrant bien le ton de la mutation que prendra le hip-hop) pour un groupe auparavant indépendant. Niggaz With Attitude est un mélange de pose, d'arrogance et de fierté. L'exemple n'était plus sympathique, fraternel, politiquement engagé. Le message ne fut plus positif, la réalité était ailleurs au sud, il s'agissait de tout démolir

Tout était permis. On pouvait rêver, défricher le monde à coup de Beretta, vendre du crack, faire tapiner des jouvencelles et se construire un palais, exactement comme JR de Dallas. Soudain, violent et incohérent, le déchaînement de colère sorti de Compton ne devait jamais s'arrêter, briser le hip-hop et son éthique pour booster le rap et son industrie. (Cachin, 2001, p. 33)

Jamais la Côte Ouest n'avait fait autant de bruit ni tant d'argent, entraînant derrière elle règlements de comptes sanglants et passations de pouvoir douteuses. "Le rock était perçu comme quelque chose de provocateur, mais cela n'a rien à voir avec le monde agressif d'Easy-E ou d'Ice Cube. N.W.A. c'est tout simplement le groupe le plus violent de l'histoire de la musique". (Evil, 2005)

Le groupe qui déclencha la rage du Parti républicain par ses textes violents et à connotations parfois très misogynes devint un phénomène inattendu lorsque son membre fondateur le plus extravagant, Easy-E voulant choquer (et faire de l'argent) dîna avec George Bush père (nous semblons bien loin de l'utopie progressiste de Kool Herc) lors d'une soirée du Parti. Il a osé dire de cet épisode médiatisé : "J'aurais dû payer 100 000\$ pour toute la pub que ça a rapporté". Les débuts du désir absolu de *fame and fortune* ont vu leurs bases avec cet artiste controversé. Easy-E fut aussi en 1995 le premier homosexuel célèbre à mourir du sida, sans jamais avoir parlé des ravages de la maladie incurable ou tenter de dissuader les jeunes de faire les mêmes erreurs que lui. Il aurait pourtant pu être un modèle pour ses pairs infectés par ce nouveau fléau mais il était purement un criminel qui voulait faire de l'argent à partir du rap (comme ses successeurs à la DMX et 50 Cent). Jerry Heller (producteur de Pink Floyd et Van Morrison) a révélé dans "A Memoir" (2006) que les artistes rap de l'époque *gangsta* avaient peu de reconnaissance et confirmait le fait qu'ils étaient des voyous. Il a reçu des menaces, fut victime de vols, et d'insultes car il disait représenter le juif pilleur du talent noir.

Considéré comme un style passager à ses débuts, enfanté dans l'Amérique des années 1980, après la guerre du Vietnam et la présidence de Jimmy Carter le hip-hop fait son apparition sur la scène publique et médiatique américaine. C'est la fin de l'époque sous-terrain et de ce qui est considéré par les théoriciens comme *real* hip-hop; l'âge d'or du hip-hop et de la musique rap se situant entre 1988 et 1995, point de jonction entre l'ancienne et la nouvelle école aux bannières du style *gangsta*. Le hip-hop ne dort jamais

et la démocratisation du mouvement devient phénomène d'actualité avec la première émission consacrée au rap en 1981 à "20/20" sur la chaîne généraliste ABC. La communauté noire américaine a depuis janvier 1980 BET, chaîne représentant tout ce qui se fait dans le domaine des arts et spectacles. Black Entertainment Television s'adresse principalement à un public jeune et diffuse en premier les vidéoclip d'artistes émergents, entrant en compétition directe avec MTV autre choix prisé des auditeurs. Les magazines consacrés à ce genre musical font aussi leur apparition dans le monde des médias américains, avec des nouvelles sur les artistes, des dates de parution d'albums et de tournées, des entrevues et la couverture de sujets liés au hip-hop tels la culture des jeunes, la politique et la mode. Le plus important en termes de lectorat The Source est propriété de Black Enterprise Incorporated présentait *Unsigned Hype* une série d'articles nommant les meilleurs talents sans contrats avec une *major* tels Emimem, Common et DMX. On y trouvait des articles sur les différents problèmes des ghettos (drogue, bavures policières etc...). Aujourd'hui bien qu'il est sa version en ligne, le magazine compte plus de huit millions d'abonnés dans le monde et représente l'un des plus populaires magazines musicaux. Vibe est l'autre magazine important pour la communauté hip-hop et fut créé par Quincy Jones. Il apparut après The Source (1988), son premier numéro est publié en septembre 1993 avec en couverture Snoop Dogg, la "star" du moment.

4.2.2 Il n'y a plus de frères d'armes?

À partir des années 1990 un autre changement important sévit et fait ressentir son effet : l'arrivée du producteur, qui compose la musique et fournit le son. Le profit est immédiat car le rap ne nécessite pas d'instruments de musique donc peu de budget, de temps et d'espace. Une musique brute qui s'enregistre sur l'instant et sur laquelle on revient peu. La rage commande l'urgence qui commande la débrouillardise qui produit des disques. Dans les années 1930, Walter Benjamin cogitait sur la modification de l'œuvre d'art par les conditions techniques de sa reproduction matérielle. Dans les années 1980, le mouvement hip-hop devient par son esthétique et ses procédés manuels et technologiques (scratching, mixing, sampling, cutting) sérialisé et produit rapidement. Il est un "mélange de réussites et de merdes, d'originaux et de pâles copies". (Cachin, 2001, p.150) et irrigue les artères de la culture moderne comme le rock en son temps.

Autre changement, le rap devient plus individuel que formé par des groupes scindés. Un des artistes les plus influents du mouvement californien est sans contre-dit Ice Cube. Au moment où les *drives by shootings* se multipliaient et que la guerre des gangs criminalisés était en pleine ébullition avec plus de 15 000 membres actifs à Los Angeles en 1992. O'Shea Jackson a débarqué avec la bande des NWA (qui bien évidemment ont réalisé qu'en solo ils pouvaient multiplier leur revenus) à ce moment charnière du *gangsta* et imposé son quartier d'origine avec la pièce "Straight out of Compton" en 1988, l'équivalent rap de "Never Mind the Bollocks" des Sex Pistols. La colère de ce rap se déchaîna et ébranla le pays d'Oncle Sam. Il participa à la chanson "Burn Hollywood Burn" des Public Enemy scandant sur le refrain un puissant "Fuck Hollywood" première contradiction du mouvement pour ce futur acteur des années 2000. Il a écrit "AmeriKKKa's Most Wanted" certifié platine en trois mois. Il est devenu le visage de la contestation, le catalyseur de la colère mais pas seulement légitimé par le rap mais dans le domaine artistique en général. Comme son mentor Ice-T, il ne voulait pas n'être qu'un rappeur parmi tant d'autres, il leurrait déjà tout le "business de l'entertainment" surtout chez ceux qu'il fustigeait. Il est convaincant dans le film "Boyz N the Hood" du réalisateur noir John Singleton mais cumulera par la suite des comédies réussies par exemple la trilogie des "Friday" ou "Barbershop" représentants fidèles de scènes de la vie des blacks américains au quotidien. Il a pourtant basculé dans les films d'action navets tels "Anacondas" et "XXX the sequel" ainsi que de très rentables mais moins crédibles succès pour un *gangsta* avec des comédies pour enfants produits par Disney. "Avant que les années 1990 multimédialisées ne viennent amasser des rappeurs à la pelle pour son divertissement, le nom d'Ice Cube signifiait purement et simplement "Fuck the Police " qui détestait l'ordre et l'autorité." (Cachin, 2001, p.172)

Nous reviendrons sur le fait qu'il y a bien un décalage entre les fans d'Ice Cube époque NWA et l'acteur de films comme *Anaconda* qui ne vit pratiquement plus qu'à Hollywood. Nous avons choisi d'évoquer brièvement la carrière d'Ice Cube du début des années 1990 pour illustrer le changement de paradigme qui a opéré dans le monde du hip-hop :

J'ai fait un album pour mes fans, c'est de la musique. J'ai la chance de pouvoir faire ce que je veux, sans me prendre la tête, j'ai un pied dans l'industrie hollywoodienne, j'ai mon avocat, ma propre industrie

maintenant... Je ne vends pas de drogues, tu comprends? OK je reconnais que j'ai participé à quelques films pour des raisons strictement financières, pour faire rentrer de l'argent, mais ce n'est rien! Si tu savais ce que je faisais pour faire de l'argent quand j'étais jeune. (Evil, 2005 p.78)

Qu'arrive t'il aux rappeurs issus de la rue qui se veulent *gangsta* avec un slang qui leur est propre et des anecdotes colorées quand ils deviennent à la tête d'entreprises géantes, habitant des châteaux et voyageant dans leurs propres avions ? Peuvent-ils encore avoir de la crédibilité face à leurs modestes débuts ? Les fans de leurs commencements pensent-ils qu'ils ont finalement eu ce qu'ils méritaient ou sont-ils déçus au final du changement radical de cap qu'amène le capital ?

4.2.3 Rodney King, un héro récalcitrant

"Ghetto based rap artists :The images and lyrics show and tell us that it is a time of intense poverty and differences between the haves and have nots, that it is a time of urban crime and violence, a time of gangs and drugs, a time of STD's, HIV, and Aids, a time of buck-wilding and extreme sexuality, a time when the urban underclass is striking out and striking back, and thus is a tense and frightening time for the culture at large."(Best et Kellner, 1999, p.8)

La nouvelle norme californienne fut un rap plus mélodique et accessible que celui de New-York mais dont les paroles étaient beaucoup plus menaçantes. À ce moment à la Maison-Blanche, George Bush avait remplacé Ronald Reagan et le crack avait supplanté l'héroïne dans les rues des ghettos. Los Angeles fut le théâtre de manifestations d'une grande ampleur mais ceci à une seule reprise, suite à l'agression de Rodney King. Le 29 avril 1992 des émeutes virulentes éclatèrent dans la ville de Los Angeles après qu'eut été rendu un verdict acquittant quatre policiers blancs accusés d'avoir injustement battu violemment (preuve vidéo à l'appui qui fit le tour du monde) un automobiliste noir. Malgré les preuves accablantes, les peines furent peu sévères. South Central à Los Angeles fut témoin des émeutes de 1965 et de celles de 1992 mais pas de changement constaté dans les politiques gouvernementales. Si malgré des textes violents et sexistes ils ont su toucher par leur insistance sur la brutalité policière et le profilage racial ils n'ont jamais été des modèles pour le *populo barbaro* et leur propre communauté. L'alliance du *gangsta* rap avec les émeutes de Los Angeles de 1992 n'a pas été suffisante pour que le mouvement se réalise pleinement. La ville fut à feu et à sang durant six jours, les

manifestations se multipliaient tout comme les pillages et les incendies. Une soixantaine de civils sont même tués et les arrestations furent massives (plus de 4000 interpellés). Le Los Angeles Police Department (LAPD) fut cité comme responsable par les rappeurs du South Central qui se plaignaient également du manque d'agents de couleurs. Les émeutes firent écho partout sur la côte ouest et dans les grands centres de la côte est qui protestèrent contre le taux élevé de chômage dans les communautés culturelles et le fait d'avoir été les premiers touchés par la récession nationale sous Reagan.

Rodney King, celui-là même qui aurait pu être le héros de sa génération n'a pas su avoir l'étoffe d'un militant comme ceux de l'époque des droits civiques. Rodney King aurait pu être un exemple de lutte contre l'injustice mais par ses agissements il a malheureusement nui à sa cause, se faisant arrêter pour possession de drogues et cambriolages. Il n'a pas été un combattant ni un revendicateur au grand dam de penseurs noirs et a failli à renverser les stéréotypes face à la délinquance dont l'accusait les détracteurs et policiers blancs.

Les événements, par leur lourde connotation raciste ont amené les deux plus importants gangs de rue rivaux, les ennemis jurés, qui en temps normal s'entre-tuent pour le territoire fructueux qu'est Los Angeles, les Bloods et les Crips ont mené à une trêve des hostilités. Un traité de paix a été signé, nommé le *Truc Picnic* pour faire front commun contre les policiers, obtempérant par le déni de faciès pour entrer dans les quotas d'arrestations qualifiées de sommaires. Ce traité fut signé selon un code de conduite inventé par le rappeur Tupac et son groupe Tha Outlawz. L'acronyme devient *Thug Life* que le chanteur se fera tatouer sur le torse: "The Hate You Gave Little Infants Fucks Everybody, meaning, what you feed us as seeds, grows, and blows up in your face, thats Thug Life." (2Pac sur urbandictionary.com). Le code rendait certaines actions des membres de gangs immorales, c'était comme un code d'honneur à respecter même si pour ces membres il était parfaitement louable d'être un voyou ou un vendeur de stupéfiants.

Si les gangs de rue étaient demeurées unies plus qu'un seul instant, ils auraient pu être une force révolutionnaire, ils ont malheureusement choisi, par amour pour l'argent de

pencher du côté de l'autodestruction brièvement après que le cas Rodney King est disparu du champ médiatique.

4.2.4 Le Grand "James Dean" du rap 2Pac

Nous ne pouvons revenir sur la décennie *gangsta* sans évoquer le personnage complexe que fut Tupac Shakur lors de son bref passage sur terre. Il est l'exemple le plus flagrant de l'esthétique et de la prophétie *gangsta* par son destin tragique mais également par sa dualité de militant et délinquant violent. Tupac est, malgré ses arrestations et les attentats qui ont ponctué sa trop courte existence un des artistes qui a le plus tenté de mobiliser la communauté noire américaine et hip-hop. Transfuge new-yorkais, il migre vers les plages chaudes et chante la dansante "California Love" mais fait un constat déplorable sur "Only God can judge me" paru en 1996 sur *All eyes on me* quelques temps avant son assassinat.

"I'm walkin through the cemetary talkin to the, dirt, I'd rather die like a man, than live like a coward. There's a ghetto up in Heaven and it's ours, Black Power is what we scream as we dream in a paranoid state. And our fate, is a lifetime of hate. Dear Mama, can you save me? And fuck peace. Cause the streets got our babies, we gotta eat. No more hesitation each and every black male's trapped. And they wonder why we suicidal runnin round strapped Mista, Po-lice, please try to see that it's a million motherfuckers stressin just like me. Only God can judge me."

Tupac est très attaché à l'héritage de la génération post droits civiques et à sa mère militante au sein des Black Panthers. Afeni Shakur l'a élevée seule, entre des arrestations pour marches illégales et les diverses protestations dans des refuges pour mères mono-parentales pauvres. Il a connu dans sa jeunesse la misère, la faim, le système social injuste envers les minorités et la violence. Malgré ses déboires avec la justice pour ses excès, il était un poète et disait à sa façon polémiste ce qu'il pensait des injustices d'Oncle Sam. Son hymne "Changes" (voir Annexe) paru posthume en 1998 est la chanson qui a bercé sa génération, créant un dialogue entre les parents et leurs enfants. Il y implore sa génération de changer, de commencer un nouveau cycle car toute tentative a dans l'histoire passée échouée. Il veut que blancs et noirs soient unis : "let's change the way we live and let's change the way we treat each other. You see the old way wasn't working so it's on us to do what we gotta do, to survive." car dans la race humaines nous

sommes tous frères et sœurs. Il a été incessamment dans sa jeunesse victime de racisme et veut que cela cesse réellement, pas que lorsque la dérive humaine réunis des entités habituellement distinctes:

"I see no changes all I see is racist faces misplaced hate makes disgrace to races. Take the evil out the people they'll be acting right 'cause both black and white is smokin' crack tonight and only time we chill is when we kill each other it takes skill to be real, time to heal each other."

Il souligne mieux que ses confrères gangsta le profilage racial et la brutalité policière, disant que la criminalité noire vient de l'inégalité des chances :

"I'm tired of bein' poor & even worse I'm black my stomach hurts so I'm lookin' for a purse to snatch Cops give a damn about a negro pull the trigger kill a nigga he's a hero Give the crack to the kids who the hell cares one less hungry mouth on the welfare."

Et se désole de la densité de la population noire dans les institutions carcérales partout aux États-Unis. "It ain't a secret don't conceal the fact, the penitentiary's packed, and it's filled with blacks". La violence est omniprésente dans ses textes et dans sa vie mais même s'il est un *gangbanger* il se désole de la tournure parfois inutile et du cycle qui se perpétuera pour les gens endeuillés. Il trouve affligeant la génération de la violence tant sur le sol américain que partout dans le monde. Les années 1990 sont celles de beaucoup de conflits (par exemple : une deuxième guerre en Tchétchénie, la guerre civile en Géorgie, les débuts du conflit meurtrier au Congo etc.)

"And still I see no changes can't a brother get a little peace. It's war on the streets & the war in the Middle East. Instead of war on poverty they got a war on drugs so the police can bother me. And I ain't never did a crime I ain't have to do."

"Violence is a part of America. I don't want to single out rap music. Let's be honest. America's the most violent country in the history of the world, that's just the way it is. We're all affected by it." (Spike Lee) La réalité de la rue, la rivalité clanique et la violence furent des sources d'inspiration plus puissantes que les injustices et drames du quotidien. Death Row Records "le label le plus dangereux du monde" avec à sa tête Mario "Suge" Knight (qui est en prison à l'heure actuelle) avec dans son écurie Snoop Dogg, Biz Markie, Tupac et le réalisateur Dr. Dre. Le producteur d'Eminem quittera, non

sans heurts, Death Row pour désaccord financier mais surtout idéologique. En 1992, Dr Dre lanca "The Chronic" qui aura un impact encore non détrôné, le classique du rap avec l'apport de plusieurs artistes aujourd'hui très respectés de la scène tels Snoop Dogg, Warren G et Nate Dog avec en large partie des morceaux "samplés". "The Chronic" fut un des albums des plus imposants des années 1990 en termes de ventes (plus de 5 millions) tous genres confondus. L'album a lancé Snoop, confirmé Dre comme producteur ("I can take a 3 years old and make a record hit with him" prouvant le fait que le rap a muté, qu'il ne faut plus forcément être un symbole de résistance artistique) et fait entrer le rap californien en compétition avec le son new yorkais. La réplique importante sera celle de Notorious BIG, artiste mythique du monde hip-hop et mis en application le génie du marketing qu'est le producteur Sean "Puffy" Combs. *Doggystyle* album de Snoop Dogg crée un nouveau record en 1993 en entrant directement au numéro un Billboard, d'abord parcequ'il était un nouvel artiste et issu du milieu rap. Il se vendra à plus de 4 millions d'exemplaires en moins d'un mois. La légende Snoop est née car au même moment il subissait un procès pour complicité de meurtre dont il fut finalement acquitté.

4.2.5 Les banlieues vanilles et le jargon "Fo' shizzle, mah nizzle, what's up with you, dawg!"

La mise en retrait de New York et l'impact virulent du gangsta rap n'était pas prévisible, surtout chez les adolescents blancs de la classe moyenne. "Ce ne sont pas les ghettos qui vont faire la fortune du *gangsta* rap mais ces jeunes blancs qui n'ont pourtant pas la moindre idée de la réalité qu'il a engendrée." (Evil, 2005, p.34) Ce sont eux qui avaient assez d'argent pour propulser le hip-hop dans une autre dimension et le faire entrer dans l'ère du mercantilisme (voir la troisième phase). Les années 1980 sont synonymes de culture de consommation avec les "Young Urban Professionals" et le début de l'attachement aux grandes marques de luxe à la Manolo Blahnik, Giorgio Armani et Mercedes-Benz. Les yuppies étaient pour la plupart blancs et non concernés par les revendications des jeunes issus des quartiers pauvres. Il y eut cette phase de consommation abusive de téléphones cellulaires (premiers modèles), de perles et de bijoux dorés, d'étoiles de fourrures et produits haut de gamme (ce qui à l'ère actuelle a été

recupéré par la vague de rap *bling-bling*) mais qui fut longtemps pointée et décriée par la contre-culture punk en Angleterre et hip-hop première mouture en Amérique. C'est pour cela qu'il y a eu les *blocks parties* des ghettos en réaction aux clubs sélects de Manhattan. Les héros anonymes sont venus parler aux jeunes descendants d'immigrants qui ne vivaient pas le quotidien utopiste et individuel de Ronald Reagan.

"A male caucasian, usually born and raised in the suburbs that displays a strong desire to emulate African American Hip-Hop culture and style through "Bling" fashion and generally accepted "thug life" guiding principles".
(Dexter, 2009, <http://www.urbandictionary.com/>)

Les *wiggaz* ou *wiggers* (contraction de white et nigger pour décrire les « wannabe », fan de rap) font référence à un terme vulgaire et péjoratif pour décrire un blanc qui s'approprie ou plutôt s'accapare les manières, le langage (slang du ghetto), la façon de se vêtir de la communauté hip-hop américaine. Ils n'ont pas comme les jeunes noirs issus de milieux plus défavorisés besoin que du CD de leur artiste favori; il leur faut l'ensemble complet : les bijoux, vêtements, produits dérivés, billets de concert... "Le passé du rap leur est inconnu, leur pouvoir d'achat ils l'investissent dans cette *nu school*, le *gangsta* rap puis le rap *bling bling*" les aspirations et combats de la communauté noire ne leur importent que trop peu. Le wigga est défini ainsi : "He has the norms of traditional black culture, for example he likes hip-hop music, wears baggy pants and speaks with his group's accent." C'est lorsque les radios du pays ont commencé à faire tourner ces artistes rap que les jeunes blancs ont été portés à faire comme leur artiste favori, de l'apparence vestimentaire au langage. Cela a tout de même donné plus d'une opportunité aux modes d'expression (les quatre éléments fondateurs *djing*, graffiti, *mcing*, *b-boying*).

Si les rappeurs de la première mouture se moquaient de *Dynasty* ou *Wall Street*, depuis les années 1990, ils ne veulent plus être l'exception, les laissés pour compte et ils adulent Tony Montana le personnage joué par Al Pacino dans *Scarface* de Brian de Palma sorti en 1983. Le personnage du bandit-psychopathe, descendant cubain, arrivé illégalement aux États-Unis est le nouveau modèle de réussite sociale et d'intégration par la force et l'argent. Il est devenu une référence de la culture hip-hop surtout dans le rap *bling-bling* et *gangsta* par son destin de pauvre immigrant qui, grâce à sa volonté téméraire, réussit à atteindre le rêve américain tant espéré en étant un riche et puissant

parrain de la cocaïne. Il est un véritable mégalomane possédant un palace, des habits faits sur mesure, une femme d'une grande beauté, entouré d'amis et de sa famille dans une saga de violence et de drogues. Une des phrases maitresses du film, le fameux "Say hello to my little friend" a été utilisé en parodie et échantillonné par plusieurs rappeurs dont les Geto Boys (reprise du dialogue), Public Enemy (sur l'album *Welcome to the Terrordome* Flavor Flav recite des phrases du film, lui le bouffon, antithèse du réfléchi Chuck D) Wu-Tang Clan (sur l'album solo de Raekwon *Only Built 4 Cuban Linx*). Une autre ligne culte "Hey hey, who the FUCK you think you talkin to huh??!" a été cité par des artistes de talent comme Mobb Deep (sur *G.O.D. Pt. III*), Esham (avec « Bolivia » et "It's Mine") et non le moindre Nas (et "The World is Yours"). Brad Jordan (un membre des Geto Boys) s'est baptisé Scarface après le visionnement du film, un autre rappeur a le surnom de Tony Montana. Jay-Z sur *Reasonable Doubt*, utilise le dialogue d'échange de drogues avec les colombiens sur "Can't Knock The Hustle". Dans la très populaire chanson de 2009 "A Milli" Lil Wayne martelle "Tony told us this world was ours", représentant avec brio le personnage du gangster qui interpelle une génération prête à tout sacrifier pour l'appât du gain. Le groupe de 50 Cent G-Unit fait référence au film de De Palma, les latinos-américains Fat Joe, Big Pun, Cuban Link et The Beatnuts sont également des fans. La chanson sur les drogues "Weed, Blow, Pills" des Three Six Mafia dit implicitement "Rappers get so high like they Tony Montana". Nous avons mentionné la figure du criminel desperado car elle deviendra la figure principale du rap mondialisé et une source d'inspiration intarrissable pour les jeunes. Al Pacino, restera une icône mythique des rappeurs, éloge à la *Dolce Vita* peu importe les moyens pour y parvenir.

"Rap is a gimmick, but I'm for the hip-hop, the culture." (Method Man, 2009). Le rap semble déjà avoir relégué aux oubliettes ses héros de la première mouture qui étaient des poètes-militants et justiciers social. Un seul collectif déroge à l'impérialisme du rap *gangsta* du sud sur les pas de Public Enemy. Il s'agit de Wu Tang Clan avec son album lancé en 1993 "Enter the Wu-Tang : 36 Chambers". Originaires de Staten Island NY les *mc's* autodidactes, fascinés par la mythologie asiatique, nourris de comics, de musique soul, d'islam de rue (à la Abdl Malik) forment mégamix culturel entre Sun Tzu et Marvin Gaye. Malgré le succès ne cessent de faire allégeance à un hip-hop dont ils sont les

gardiens en dépit de leurs propres erreurs de parcours (possession de drogues, bris de parole et divers délits pour le plus controversé membre Ol' Dirty Bastard). Arrogants, fougueux, insoumis, ils voient leur *crew* comme leur famille et leur communauté d'appartenance malgré les pressions de leur puissante maison de disques à produire quelque chose de plus "commerçiable". Ils sont exception au nouveau mode de production qui a mené les artistes à faire cavalier seul ou à œuvrer en duo. Chacun des membres, de douze à huit réunis donne toute une alliance de *mcs* qui amènent leur propre originalité et filon créatif. RZA du groupe dit:

En tant qu'artiste je ne sais pas ce que je recherche mais en tant qu'homme, je veux diffuser la culture hip-hop. C'est un médium grâce auquel les frontières s'effondrent. Les frontières raciales, linguistiques et culturelles. Il est du devoir de tout homme civilisé d'exprimer sa civilisation, et la meilleure voie est d'affecter l'esprit des gens...C'est ça mon but. Diffuser pour que cette planète communique enfin avec elle-même...Le monde, ce monde est un. Il n'existe qu'une famille d'humains. (Bethume, 2003, p.67)

L'industrie culturelle arrive à la standardisation et le rap devient marchandise visant le profit immédiat. Malgré tout les jeunes issus de la communauté noire américaine semblaient se reconnaître dans l'esthétique *gangsta* et trouvaient toujours moyen de réaffirmer leur identité par le rap. Par ses discours avec des voix distinctes et agressives, racontant ses expériences personnelles mais dans lesquelles les adolescents pouvaient se projeter le hip-hop demeurerait porteur de messages. Ses caractéristiques de représentation n'avaient pas tant changé, il y avait toujours une tension entre la spontanéité de la performance et la fixité des paroles, la musique se voulait dansante et participative rendant le récepteur actif, influant un effet psycho-somatique. Par sa virtuosité technique, son intertextualité, sa tradition orale issue des griots africains et surtout son désir inhérent de transgression il continuait à atteindre l'affectivité d'une communauté qui s'élargissait, en éternelle croissance.

"Much rap music provides a spectacle of self-assertion with images of black rap singers threatening white power structures, denouncing racial oppression and police violence, and celebrating a diverse realm of black cultural forms extending from Afrocentric nationalism to the gangster lifestyle. Wit hits staccato beat, multilayered sound, aggressive lyrics, in-your-face messages, and defiant style, rap provides a spectacle of revolt and insurrection in its live performances, music videos, and recorded forms." (Best et Kellner, 1999, p.5)

La trêve entre les gangs rivaux fut de courte durée, comme nous l'avons expliqué et englobala communauté musicale pour décider de manière spectaculaire de quel côté de l'océan se trouve l'artiste le plus apprécié de sa génération. Les ruptures entre fiction et réalité semblaient s'aplanir, le rap devenu comme le cinéma vérité et on ne savait plus différencier ce qui appartenait à l'art de ce qui n'est pas imaginaire et bien partie de la vie réelle. Nous ne reviendrons pas ici sur la guerre *East-Coast, West-Coast* mais cette rivalité meurtrière appartient à la mythologie du hip-hop. La fin de cette ère a été soldée par le meurtre de Notorious B.I.G., le roi de New York suivi en quelques mois par l'assassinat de Tupac Shakur, représentant majeur de l'Ouest. Ses principaux deux acteurs et au sens des critiques les plus talentueux "faiseurs de rimes" se sont transformés en martyrs et trôneront toujours au firmament du hip-hop, canonisés pour l'éternité. Depuis leur mort combien d'albums posthumes, de vêtements, de posters ont été vendus? Des films ont été faits sur la vie tumultueuse des deux frères devenus ennemis, symboles de la dangerosité du rap! Biggie Smalls était déjà une superstar dans son "hood" avant de rencontrer le producteur P. Diddy; il avait déjà des hits underground à son actif comme *Party and Bullshit*. Il était vraiment habile avec les rimes, la prose et la composition de textes mais n'en a pas profité autant que son habile manitou. Il en est de même pour 2Pac qui tentait le soir de sa mort de se défaire de la puissante étreinte de Suge Knight et Death Row Records. Les assomptions de complots entre les deux *business men* gérants de ces artistes n'ont peut-être jamais été confirmés mais à en voir les conséquences mercantiles on peut y faire allusion. Sans leurs protégés ils n'auraient certainement pas eu le même impact encore actif sur toute une génération de la culture hip-hop.

Tupac et Biggie plus grands que nature, légendes posthumes malgré leurs brefs vécus ont mis en scène tels des dramaturges Shakespeariens les derniers moments de leurs "Thug Life". La fin des années 1990 a fait preuve d'un regain d'originalité et de versatilité. Il y avait tout à coup un profond désir de laisser dans l'abîme, avec ses deux leaders perdus, le litige qui aurait pu détruire la communauté hip-hop. Maintenant est reconnu la force d'un mouvement qui arrive à maturité après les débuts new-yorkais et son expansion californienne. Toutes les querelles sont reléguées aux oubliettes, maintenant déclaré *old school* et la postérité appartient aux États-Unis en entier, peu

importe la provenance de la *new(nu) school* ou *now school*, la reconnaissance est au rendez-vous. Les artistes de cette décennie ont atteint leur potentiel de *star* et sont maintenant porte-parole de campagnes publicitaires pour divers produits et services.

Tableau 3.1 Le discours « A More Perfect Union » à Philadelphie de Barack Obama

Barack Obama, le quarante-quatrième président des États-Unis d'Amérique a fait, lors de son investiture, un discours hommage à Martin Luther King Jr. et un puissant appel à la mobilisation. Il a choisit de faire écho au mentor charismatique de plusieurs leaders Noirs et a décidé de faire un clin d'œil à l'homme qui n'a jamais cessé de se battre pacifiquement jusqu'à son assassinat en 1968. "A More Perfect Union"

I am the son of a black man from Kenya and a white woman from Kansas. I was raised with the help of a white grandfather who survived a Depression to serve in Patton's Army during World War II and a white grandmother who worked on a bomber assembly line at Fort Leavenworth while he was overseas. I've gone to some of the best schools in America and lived in one of the world's poorest nations. I am married to a black American who carries within her the blood of slaves and slaveowners – an inheritance we pass on to our two precious daughters. I have brothers, sisters, nieces, nephews, uncles and cousins, of every race and every hue, scattered across three continents, and for as long as I live, I will never forget that in no other country on Earth is my story even possible...

But for all those who scratched and clawed their way to get a piece of the American Dream, there were many who didn't make it – those who were ultimately defeated, in one way or another, by discrimination. That legacy of defeat was passed on to future generations – those young men and increasingly young women who we see standing on street corners or languishing in our prisons, without hope or prospects for the future. Even for those blacks who did make it, questions of race, and racism, continue to define their worldview in fundamental ways. For the men and women of Reverend Wright's generation, the memories of humiliation and doubt and fear have not gone away; nor has the anger and the bitterness of those years. That anger may not get expressed in public, in front of white co-workers or white friends. But it does find voice in the barbershop or around the kitchen table. At times, that anger is exploited by politicians, to gin up votes along racial lines, or to make up for a politician's own failings...

This is where we are right now. It's a racial stalemate we've been stuck in for years. Contrary to the claims of some of my critics, black and white, I have never been so naïve as to believe that we can get beyond our racial divisions in a single election cycle, or with a single candidacy – particularly a candidacy as imperfect as my own. But I have asserted a firm conviction – a conviction rooted in my faith in God and my faith in the American people – that working together we can move beyond some of our old racial wounds, and that in fact we have no choice is we are to continue on the path of a more perfect union...

But it is where we start. It is where our union grows stronger. And as so many generations have come to realize over the course of the two-hundred and twenty one years since a band of patriots signed that document in Philadelphia, that is where the perfection begins.

Tableau 3.2 La décennie rap actuelle

-2000 : Dr. Dre s'insurge contre le téléchargement de fichiers musicaux et amène en justice la firme de MP3 Napster pour piratage de musique à droits d'auteur. Cynthia McKinney, membre du Congrès est la marraine du premier Hip-Hop Powershop Summit qui traite de sujets en lien avec le mouvement mais aussi de politique, d'économie et d'enjeux sociaux qui touchent principalement les jeunes. DJ Craze remporte The Technics DMC World DJ Championship pour la troisième année consecutive. Eminem, sort son deuxième album *Marshall Mathers LP*, qui renforce sa position de premier artiste blanc respecté de la communauté noire hip-hop, vendant deux millions de copies en une seule semaine et remportant deux Grammys.

-2001 : Puff Daddy est le premier artiste rap à changer de pseudonyme, il veut désormais être nommé P. Diddy. Après les attentats du 11 septembre, les deux princes de New-York, Jay-Z et Nas entrent dans une querelle par micro interposés. Nas dédie "Ether" à son rival, missive anti "Takeover". La station de radio Hot 97 FM demande à ses auditeurs de nommer un gagnant. Malgré le fait que Nas a été couronné champion, le débat à savoir qui est le meilleur rappeur de New-York est encore d'actualité.

-2002 : DJ Jam Master Jay de Run-DMC est assassiné dans un studio du Queens. Les querelles au sein du mouvement se multiplient : Nelly le nouveau venu avec le vétéran KRS-One, Eminem avec la presse écrite *The Source* magazine, les producteurs Jermaine Dupri et Dr. Dre etc...

-2003 : Eminem attise les débats après la découverte de *mixtapes* ou lors de *battles* il avait employé le N-word contre ses rivaux. *The Source* fait une campagne anti-Eminem, accusant le rappeur blanc de capitaliser sur le talent noir tout en étant raciste. Le FBI fait une enquête sur les liens Murder Inc. compagnie de Ja Rule pour des allégations d'évasion fiscale et d'allégeance frauduleuse avec la famille Gotti, impliquée dans le trafic de drogues.

-2004 : Durant les Vibe Awards un homme donne un coup de poing au légendaire Dr. Dre alors qu'il s'apprête à recevoir un prix célébrant l'ensemble de sa carrière. Peu après dans la soirée l'homme sera poignardé. La rivalité entre Dre et son ancien acolyte Suge Knight est à son comble, les deux producteurs ayant délégués les tâches violentes à leurs protégés. P. Diddy lance la campagne "Vote or Die". Le rappeur Ol' Dirty Bastard du Wu Tang Clan meurt de conditions nébuleuses dans un studio d'enregistrement.

-2005 : Jay-Z et Nas font la paix lors d'un concert à New-York. 50 Cent est devenu pour un moment le rappeur new-yorkais le plus populaire et entame une rivalité avec son ex-complice de G-Unit The Game. Jay-Z se sépare de ses associés Damon Dash et Kareem Burke en vendant les 50% de parts restantes de Roc-A-Fella Records à Universal Island et Def Jam pour dix millions de dollars.

-2006 : Nas se joint à Def Jam et lance *Hip-Hop Is Dead*, créant controverse et débat face à son titre évocateur. Proof, du groupe D-12 meilleur ami d'Eminem est assassiné dans son Détroit natal. Jay-Z met fin à son silence de trois ans (en tant que rappeur et non en tant qu'entrepreneur richissime) avec *Kingdom Come*.

-2007 : Jay-Z plus inspiré que jamais enregistre *American Gangster*. Après une rivalité sur des décennies, KRS-One et Marley Marl refont surface et s'associe pour créer un album souvenir de la vieille école avec *Hip-Hop Lives*.

-2008 : Avant les élections présidentielles, plusieurs rappeurs font un hommage au travail du sénateur Obama et lui témoigne leurs appuis. Jay-Z devient le premier rappeur à être la tête d'affiche du festival de musique le plus populaire du monde, Glastonbury en Angleterre. Un film de fiction relatant la biographie de Notorious B.I.G. prend l'affiche.

4.3 Troisième permutation : Le bling-bling, vers la mort inexorable du rap?

"De revanche sociale, le *bling-bling* est devenu symptôme du fric pour le fric d'une certaine Amérique de la fin des années 80." (Nicklaux et Sarratia, 2009, p.58).

Vingt ans après ses débuts et les premiers *blocks parties*, le mouvement hip-hop accède à son âge adulte mais entre également dans l'ère de la mégalomanie et de la démesure. Les *business men* (ou comme le clame Jay-Z "I'm not a business man, i'm a business man!") se multiplient : Russel Simmons le précurseur (Def Jam), Jay-Z (Rock-A-Fella), Sean Puffy Combs (Bad Boys Records), Suge Knight (Death Row), Luther Campbell (Luke Records), Andre Harrell (Uptown) sont des géants du monde de la musique mais également des sphères économiques. Ils sont tout à la fois des rappeurs, des producteurs, des dirigeants de compagnies de disques, des marques de commerce. Le contenu symbolique s'appauvrit et la création originale est en chute libre. Il y a un certain conformisme, une formule toute faite qui semble être devenue la règle. L'autonomie créatrice et la conscience morale et sociétale semblent s'être envolées et ceci n'est pas inoffensif. L'industrie qu'est le rap est synonyme de sérialisation, de massification et de standardisation/uniformisation. C'est la faillite d'une culture de résistance, sa chute comme objet de pure consommation. Rapidement, le rap est passé d'une culture impénétrable sauf pour les initiés à une culture globalisée, répondant à un certain profil. Produire du rap contemporain, c'est être commercial et la récompense est appréciable en avantages financiers concrets et confortables. Les textes deviennent parfois accessoires, le message n'est plus essentiel, le "flow" et les "beats" sont primordiaux. La musique doit être "hip", à la mode et aux goûts du jour.....cela suffit pour vendre! Le même modèle est de mise, avec des harmonies du même type ou une facture qui se reconnaît. Malgré une volonté de la musique de demeurer originale, dès les premières notes on sait, à la mélodie, distinguer du Timbaland ou du The Neptunes. C'est bon, léger et entraînant (*catchy*) mais légèrement redondant comme si l'authenticité était moindre et que la recette à succès prime. Le rap est devenu un produit de consommation courant comme tant d'autres, il appartient à un marché gigantesque pour toutes sortes d'hybridation: *pop*, *r&b*, *jungle*, *drum & bass*, *slam*, *crunk* (rythmique marteau, voix hurlantes, basses lourde mélange de "crazy" et "drunk"), *rock steady*, *reggae*, *dancehall*....

Tous ces changements semblent mener vers un seul genre commun, ce qui soulève une question quant à l'évolution du mouvement. Plusieurs problèmes se bousculent : Y a-t-il des petites compagnies indépendantes encore en activité? Le hip-hop malgré son immense succès est-il en train de stagner? Intéresse-t'il encore les communautés ou il a vu le jour? Il n'y a jamais eu de renouvellement complet dans la musique rap, son dynamisme est-il toujours intact même si ses valeurs ont été détournées? Peut-il encore conquérir de nouveaux gîrons ou retourner vers ses anciens? Peut-on prétendre que son avenir est assuré à perpétuité? L'esthétique *bling-bling* mènera-t'elle vers la mort inexorable du mouvement?

4.3.1 Mo Money', Mo' Problems

"I don't know what, they want from me. It's like the more money we come across. The more problems we see." (*Mo Money, Mo Problems* chanson de Notorious BIG sur l'album "Life after Death", 2007, avec les collaborations de Mase et Puff Daddy (ou P. Diddy)).

Pour bien comprendre cette nouvelle déviation ou ce renouvellement du mouvement il faut définir son titre le *bling-bling*. Selon la Bible du langage hip-hop, l'*Urban Dictionary*, bling est une onomatopée issue du jargon jamaïcain évoquant le bruit des chaînes ou des bijoux s'entrechoquant. Il désigne les bijoux et accoutrements outranciers des rappeurs noirs américains et aussi le style de vie excessif dont ils font la promotion dans leurs vidéoclips avec des femmes dénudées, des voitures ou des yachts de luxe. C'est tout un nouveau mode de vie qui est popularisé dans les années 1990-2000 (après une décennie de *yuppies* blancs). Les noirs américains ne veulent plus être en reste, ils ont leur harem, la Cadillac XXL, le costard sur mesure et de la cocaïne plein les poches, signe de la démesure masculine. Les descendants d'Iceberg Slim le *pimp* qui a raconté ses mémoires (et a laissé son sobriquet Ice à Ice-Cub et Ice-T) ou les cinéastes de la blaxploitation sont les mentors de la nouvelle génération rap. Le *bling-bling* est un business à part entière : Snoop Dogg ne sort pas sans son panama et sa canne à pommeau de maquereau, P. Diddy et sa marque de vêtements de luxe de street wear, Pharrel Williams et sa ligne de bijoux pour Louis Vuitton.

lui donnant des exemples. L'*Urban Dictionary* cite quelques exemples de définitions de l'expression bling-bling et des possibles origines du terme. La définition au premier degré: "huge, flashy, often tacky jewelry worn by the hip-hop crowd or pretty much anyone who considers himself/herself to be "ghetto"."

Il définit tout ce qui est clinquant! Sa première utilisation fut dans une chanson des Cash Money Millionaires, originaires du sud intitulée "Bling-Bling " (voir Annexe) et dont les paroles du refrain sont explicitement reliées au terme qinsi que scandées par Lil Wayne (celui même qui en donna les préceptes avec "Millionnaire Dream" en 1998 : "I got ten around my neck, and baguettes on my wrist, Bling!"). Il est ultimement le rappeur ayant ramené au tournant des années 2000 le clinquant au goût du jour. Tout est exagération d'un style de vie exubérant qui n'est décidément pas a la portée de tous mais qui définit tout objet de consommation : de la montre à la vodka, de la télévision à écran plat aux pneus de marque Yokahama. Dans l'article "How bling became king" de Jonathan Duffy (BBC News Online Magazine, 15 octobre 2003) l'auteur décrit le *bling*:

"To the likes of hip hop heroes like P Diddy and 50 Cent, diamonds are the ultimate prize; the epitome of success; the sparkle in the bling. Bling is the phrase for the prevailing fashion of our time. Not the capricious catwalk styles of Paris and Milan but the High Street fashion that has grown up over the past 20 years and dominates in every city from Teesside to Tokyo."

Le terme est employé aux États-Unis, en France, ou il décrit la politique du président Sarkozy et au Québec ou des artistes comme Taktika, Sir Pathétic ou Omnikrom l'utilisent. Le journaliste québécois Marc Laurendeau a même définit de façon personnelle le mot selon quatre caractéristiques :

- "1. Bijoux et accessoires à la fois volumineux et brillants, portés à l'origine par les rappeurs américains.
 2. Mode vestimentaire ultra-voyante.
 3. Dans les milieux d'affaires, terme péjoratif synonyme de nouveau riche et de parvenu.
 4. Adjectif imaginé par la presse européenne et accolé à un chef d'état, soulignant son mode de vie clinquant. Témoigne de sa vision politique."
- (Laurendeau, 2000, <http://www.radiocanada.ca>)

Fortune et Royauté tels semblent être les refrains du rap actuel! Le genre devient dominant en termes de quantité de disques vendus, d'occupation des médias et du terrain

américain (East Coast, West Coast, Dirty South...). Les effets pervers semblent se manifester, les changements sont plus profonds avec une ouverture au grand public international. Les textes ont changé de vocation et semblent, à première vue, avoir délaissé le côté moralisateur ou critique pour faire de la fête une priorité et l'apothéose de la vie *bling bling!* Si durant un moment, il y a eut coexistence de culture de résistance porteuse de message socio-politique et de fête, le troisième temps du rap devint axé plus uniformément sur la *dolce vita*. Jusqu'à la moitié des années 90, la musique rap s'adressait aux noirs américains et les interpellaient directement. Après la première décennie, le succès du genre dépassa la frontière des races et perdit un peu de son militantisme non-feutré (actuellement le deux-tiers de l'auditoire type du hip-hop est issu des banlieues blanches). Les critiques disent qu'il en fut modifié, voire corrompu pour certains et décidément moins authentique pour les plus modérés.

4.3.2 Jay-Z: "Best rapper alive?"

"Le hip-hop, c'est comme la boxe, on doit monter sur le ring et défendre son titre, le challenger doit battre le tenant du titre." (Cachin, 2009, p.97).

Jay-Z, de son véritable nom Shawn Carter est l'artiste emblématique de sa génération, une légende vivante du luxe et de la rime, exemple ingénieux de l'artiste accompli sur tous les fronts de la troisième période. Le rap a considérablement changé, le prince de New York l'a saisi rapidement et il joue avec ses versants. "Jay-Z n'est pas qu'un chanteur, mais un personnage complexe, venu de la rue et arrivé au sommet de la gloire" (Cachin, 2009, p. 93). Après avoir lancé *The Black Album* en 2003, il annonce qu'il se retire du monde rap, ce qui fait grimper en flèche les ventes. Le Dj Danger Mouse produit *The Grey Album* considéré comme un des albums les plus rassembleur des années 2000, remix de *The Black Album* et du célèbre *The White Album* des Beatles. L'audace rapporte gros, les fans des Beatles découvrent un artiste à des lieux de ceux qui connaissent l'époque *peace & love* et la jeune génération est conquise par ce nouveau son. Le rappeur devenu entrepreneur collabore avec les valeurs sûres de son époque, il travaille avec Coldplay et réalise un album avec Linkin Park "Collision Course" en 2004 ; deux groupes rock populaires (tant en succès d'estime que financiers) auprès des jeunes majoritairement blancs. Il crée un amalgame inventif et original mixant les sonorités rap

et rock. La formule amenée par Danger Mouse rallie encore les fans des deux styles qui sont touchés par les prouesses techniques du grand manitou Jay-Z. Une série de concerts avec Linkin Park et un album *live* de leurs prestations se vendent en un temps record. Jay-Z est un artiste complexe, il choisit des projets tant pour leurs impacts économiques que selon ses envies du moment, qui deviennent à chaque fois des succès. Il se fait plaisir et attire même les amateurs de musique plus intellectuelle en réalisant "Jaydiohead", album fusionnant ses *hits* et ceux du groupe ensencé par la critique mondiale Raydiohead. Nommé en 2004 PDG de Def Jam (ancienne possession de Russel Simmons, position qu'il assumera jusqu'en 2007), il tient le monde du hip-hop mondial dans ses mains. Il possède la marque de streetwear Rocka Wear avec son associé de longue date Damon Dash (qu'il vient de revendre pour 204 millions) et est marié à la chanteuse pop Beyoncé Knowles (fortune de 115 millions de dollars) plaçant le couple comme l'un des plus influent du monde de la musique américain selon le magazine *Time*. Avec sa fortune personnelle, il se hisse dans le top 10 des plus grandes richesses selon la revue *Forbes*. Il produit Young Jeezy (dont le surnom est un hommage flagrant), Kanye West et les britanniques Lady Sovereign et Dizzee Rascal comme la princesse de la pop Rihanna originaire de la Barbade.

Jay-Z est un *self-made man*, le reflet du rêve américain. Il sort de la misère sans l'aide d'autrui : envers et contre tous, si les dirigeants du monde de la musique n'ont pas voulu de lui et de son premier disque ils l'ont amèrement regretté. Jay-Z évoque ses débuts :

Savoir qu'à mes débuts, personne ne voulait me signer... je pense à mes accomplissements, après onze albums classés numéro un (nouveau record, détrônant Elvis Presley) et c'est un sentiment magnifique ! (Cachin, 2009, p.93).

En 1996, alors que le monde est encore tourné avec les artistes californiens, Jay-Z sort son premier album "Reasonable Doubt" avec ses acolytes Damon Dash et Kareem "Biggs" Burke sur sa propre étiquette de disque Roc-A-Fella. Il confesse en entrevue que "le studio est pour lui un divan de psychiatre" où il évoque ses rêves et craintes par rapport à son ancien métier de revendeur de drogues (car au début de sa carrière, il disait faire ses trucs en studio mais devait retourner dehors pour faire des affaires. "Un œil sur la musique, l'autre sur la rue"). La chanson qui l'a lancé *Ain't No Nigga* est plutôt

vulgaire, d'autant plus que sur le refrain on entend Foxy Brown, artiste r&b alors âgée de seize ans avoir des propos dérangeants. Il se fiche de l'industrie qui n'a pas voulu de lui et crée la sienne. Si Jay-Z est aujourd'hui un homme rangé, qui a vieilli et mûri par son propos et ses paroles, il a su profiter de l'engouement du public pour les scandales des années 1990. Le succès ne tarde pas à venir et le *business man* autodidacte conquiert ses détracteurs. Après seulement un album Def Jam achète 50% du label Roc-A-Fella pour 1.5 million de dollars.

À la fin de la guerre entre les camps californien et new-yorkais, Jay-Z est entré dans l'histoire du rap avec un *beef* bien senti avec Nas (Nasir Jones) pour déterminer qui est le meilleur rappeur de la ville. Jay-Z de Brooklyn, Nas de Queens racontant tous deux les contes urbains, la vie de leur communauté d'appartenance mais de manière différente. "Les mots ont remplacés les flingues mais ce sont aussi des armes. Ce sont les outils de travail du rappeur moderne. Il faut déstabiliser l'adversaire, le faire chuter. C'est la règle du jeu..." (Cachin, 2009, p. 97) Le premier prince de New York parle d'un monde en diamant, Nas sculpte des rimes en hommage au hip-hop d'antan, un combat entre deux époques dans un espace spacio-temporel commun. Nas est décrit comme un rappeur pur, celui dont l'album *Illmatic* a été encensé par les critiques lui attribuant un style jamais vu, auparavant, totalement original, égal à celui de Rakim, héros de l'âge d'or du rap. La grande légende dit de son héritier : "d'autres étaient plus durs et mieux armés, mais aucun rappeur n'a saisi les menaces larvées de la vie et de la rue aussi bien que ce gamin de 20 ans originaire des quartiers de Queensbridge, NY." (Cachin, 2009, p.95). Il y a surmédiation des événements, puis arrive la paix improbable avec la chanson historique "Black Republicans" où se retrouvent les deux ennemis jurés. Jay-Z signe tout à coup l'artiste de Queens sur son label Roc-A-Fella, ce qui fait croire à un coup de marketing encore bien calculé. Il dit pour se défendre que Nas n'a jamais été un mauvais rappeur, que rien n'était planifié, que le *beef* a démarré à cause du succès, comme toujours dans le rap. La guerre a plutôt été un moteur pour lui en lui donnant l'envie de se surpasser. "Ce genre de discussion par micros interposés, c'est la compétition, le rap game, le jeu, le principe" (Cachin, 2009, p.96). La compétition est une valeur dominante par excellence dans le monde rap. Pour ce qui est de leur réconciliation, il ose prétendre que "c'est comme si Coca Cola et Pepsi s'alliaient demain" qu'après plusieurs rondes le gagnant au

final ne peut être déterminé. En elle seule, cette citation montre bien que l'aspect "produit" importe de manière imposante.

Jay-Z est l'exemple de ce que le rap peut être surtout à l'étape actuelle du parcours: un homme d'affaires qui est son propre produit. L'art n'est-il plus soluble dans le marketing ? Shawn Carter est pourtant perçu par certains spécialistes et critiques de rap comme le meilleur rappeur au monde en activité. Il est indéniablement un grand *lyricist*. Dans le livre "Les 500 meilleurs albums de tous les temps" selon le magazine *Rolling Stone*, les auteurs parlent de l'opus de Shawn Carter *The Blueprint* comme de l'album qu'aurait réalisé Franck Sinatra s'il avait été rappeur. "Jay-Z matamore à mort, invective ses rivaux, fanfaronne sur ses problèmes avec la police et papillonne dur avec les filles du monde entier - comme avec les disques, puisqu'il sample à peu près tout le monde, des Doors aux Jackson 5." Jay-Z est un hyperactif, au courant des tendances à la seconde même où elles font leurs entrées mais il est imprégné du passé, des pionniers, des autres styles comme le rock qu'il mélange avec son rap. Le prince de New-York est par contre plein de contradictions comme le mouvement qui l'a vu naître. Il demeure une boutade entre constat politique et instinct du *dealer* de la rue mené par le capital. Nous reviendrons sous peu sur le cas Jay-Z dans les autres aspects importants de son art multidisciplinaire et multidimensionnel.

4.3.3 Le hip-hop infeste l'Amérique

Nous avons constaté que le mouvement hip-hop du troisième temps n'est plus cantonné à des régions côtières démarquées des États-Unis. Il est produit sur l'étendue du territoire américain. La méthode de production est partout la même avec d'immenses conglomérats médiatiques mais un seul lieu géographique déroge à cette règle absolue. Le sud du pays ayant acquis sa libération plus tard (avec la présence d'un racisme plus pénétrant, digne héritier de la guerre de Sécession) les démarches de production et de diffusion accusent un certain retard mais ne sont pas moins bénéfiques pour la culture. Le "Dirty South" s'est construit seul et rappelle l'époque des pionniers new-yorkais. L'exemple est très bien démontré dans le film très représentatif de cette autre façon de faire et produire de la musique *Hustle And Flow* où les mixtapes sont rois. Willie D, Scarface, Bushwick Bill sont des artistes pionniers de ce son qui part des métropoles du

Texas, longe Memphis et passe par la Caroline du Nord pour voguer jusqu'à Miami avec les 2 Live Crew, Atlanta et le succès planétaire d'Outkast et la Dungeon Family, Cash Money de la Nouvelle-Orléans qui signe le son fruste et agressif d'autres artistes tels Lil Wayne, Master P ou Juvenile. Le rap ressemble à une agression verbale, il entraîne un déhanchement, un mix de drogues et d'alcool, d'accoutrements inédits et de néologismes furieux. Les petits enfants des bluesmen, à l'endroit même où la ségrégation était la plus virulente, prennent leur revanche. Lil' Jon le roi des *grillz* (accessoire mode où la dentition est plaquée or ou certie de diamants) et Ludacris en sont les plus grands représentants. La surproduction est loi, les *crews* enregistrent, mixent, pressent et distribuent sur le champ. C'est une production de masse, éphémère et amalgamée de sonorités disparates et de *samplings* divers. Chamillonnaire, Slim Thug, Mike Jones ont des succès sur le Billboard national mais plusieurs de leurs confrères ont une réussite commerciale, ce que l'on nomme dans le jargon un *one hit wonder* et risquent de ne pas laisser de trace dans le paysage musical. Le style *Crunk* du Sud avec comme figure de proue Lil' Jon, Hyphy (originaire de San Francisco) et le sulfureux Too Short mélangent à leur musique des paroles non glorieuses de drogues, de sexe, de vêtements, de tout pour paraître le plus excentrique. Leur musique est approximative, enregistrée et produite rapidement avec des titres comme "Biaaaatch" (Too Short) ou "Shizzle My Nizzle" (du défunt Easy-E). En 2006, Atlanta semble être la nouvelle capitale du rap mais la ville rivalise avec Memphis, Miami et la Nouvelle-Orléans. Les ghettos du sud produisent énormément depuis la fin des années 1990, leur popularité est croissante : des Lil' Jon, Lil' Wayne, Outkast, David Banner, 3.6 Mafia, Slim Thug pululent. Le *screw* de Houston au Texas s'est aussi imposé sur le devant de la scène rap américaine. Le rap s'est propagé dans plusieurs États, tous voulant leur part du gâteau très lucratif qu'est cette culture hip-hop. Slim Thug est perçu comme le Tony Montana du rap issu du sud. Il possède des magasins de disques, sa marque de vêtements, investit dans les cadillacs, les bars et les casinos. Il est le nouveau roi de Houston où il est né en périphérie, dans une cité de logements gouvernementaux. La ville même serait selon lui divisée en deux, tant la compétition est féroce : d'un côté les Geto Boys au sud plus *players* (joueurs) et au nord les rappeurs de son appartenance "gangsta, hustlers, business". La question des territoires ne semble pas encore décidée après une décennie *gangsta* de meurtres entre

rivaux internes (qui avait le pouvoir sur la Cité des Anges) et de chaque latitude du pays (Côtes Est-Ouest). Qui fait partie des *Crips* ou des *Blood*, le rap est encore inclu dans les guerres entre gangs rivaux, les rouges et les bleus s'entretenant pour le capital. La couleur qui est devenue dominante pour tous semble être le vert, comme les billets imprimés à grosses coupures.

Une autre subdivision stylistique du rap, le *screw* a la particularité d'être très populaire sur son territoire, au sud des États-Unis mais encore méconnu du reste du pays comme si malgré le succès planétaire ; le genre se renouvelle. Le *screw* (technique qui ralenti le tempo d'une chanson pour mieux la couper et y ajouter d'autres sonorités) procède encore de façon résolument *old school*, c'est encore la contrebande de *mixtape* et de *remix* qui domine. Slim Thug a d'ailleurs fait fortune de la sorte car produire un *mixtape* ne prend pas beaucoup de temps et n'est pas coûteux. Le profit se fait par le nombre de productions d'un artiste et les ventes de cassettes dans la rue. Vendre en un an cinq mini-albums contenant trois chansons dont un *remix* d'une composition déjà enregistrée rapporte gros. À dix dollars la copie et en vendant 100 000 exemplaires dans sa ville, l'artiste s'enrichit. Le *mixtape* a l'avantage de rapporter à l'artiste directement et au personnel de son studio ; il produit lui-même donc n'a pas à séparer les dividendes avec son entourage : le producteur, le gérant, la compagnie de disque. Ce mode de production peut paraître aux premiers abords comme archaïque mais il permet au nouvel artiste ou à l'artiste moins connu de vendre plus que s'il avait signé avec une étiquette de disques majeure. Par exemple, l'artiste ESG a vendu plus de 500 000 exemplaires de son LP totalement produit de façon indépendante *Shinin' & Grindin*. Dans son cas, l'auto-production de deux chansons a rapporté une somme plus que considérable.

Le rap est étendu maintenant sur tout le sol américain, il ne vient plus que des mégapoles artistiques comme lors de ses deux premières décennies d'existence. Par contre, il a ses artistes emblématiques qui agissent à titre de leader, de chef de file de l'industrie entière. Jay-Z et P. Diddy apparaissent en charge de la côte Est du pays alors que de l'autre côté Dr. Dre est l'autre grand patron. Il vient lui aussi d'un autre ancien ghetto (Compton, CA) et a une autre approche du rap. Aftermath, sa maison de production affiliée maintenant à Sony Music a plus de stars que l'histoire du rock (Snoop, Eminem, 50 Cent) dont il est toujours le producteur, défricheur de *beats*. Au sud, Scarface

est le patron avec des artistes comme Geto Boys, M.O.P., Mobb Deep propriété de Def Jam South. Malgré son immense popularité le rap semble être encore captif de certains grands artistes devenus réalisateurs et mécènes, détenant le capital pour avoir un impact dans la diffusion.

4.3.4 Big Boss, Big Business

Le rap est-il un caméléon ou un des meilleurs élèves du rêve américain?

"Il revêt des habits de satin et sirote du champagne, s'habille en Gucci et conduit une Bentley sans permis, fonçant invariablement dans un mur de diamants ou dans ceux des prisons." (Cachin, 2001, p. 14). Nous avons constaté l'importance de faire de l'argent pour les membres actifs de la culture hip-hop de la dernière décennie. Cette volonté semble primer sur toutes les autres tel qu'être impliqué dans sa communauté, redonner aux jeunes de leur quartier d'origine, encourager les artistes émergents ou être des modèles d'inspiration pour leurs pairs par leurs valeurs et leurs actions. L'artiste en général est de son temps et veut faire de l'argent autant qu'être entendu et populaire mais le rappeur semble avoir un besoin viscéral de prouver qu'il a galéré mais réussit dans le pays de l'Oncle Sam. Nous pouvons avancer qu'il le fait et y accorde une importance primordiale pour rendre fiers ses prédécesseurs qui esclaves n'avaient aucune possession et n'étaient même pas propriétaires de leurs corps et gardiens du sort de leurs familles. Avoir réussi permet au rappeur de rassurer ses proches, parents et grand-parents qui ont vécu une vie de rude labeur, c'est leur dire "vous pouvez vous reposer et ne plus vous inquiéter" et promettre un meilleur futur à ses enfants avec l'égalité des chances, auparavant réservée aux blancs des classes moyennes et supérieures.

Jay Z: "Sometimes, the rap game reminds me of the crack game." 1996

Ce qui a changé à partir des rappeurs de la deuxième vague est que le capital domine certes mais peu importe sa provenance. Garantir sa subsistance, qu'il y ait des inconvénients (par exemple aller en prison pour vente de stupéfiants), qu'il inquiète ses proches (les risques de mourir sous les balles d'un rival) ou sème la détresse (usager et consommateur) ne semblent pas être menace suffisante pour que l'homme d'affaires change ses méthodes, à moins qu'il ne trouve meilleur compte dans des activités moins

dangereuses. Jay-Z et 50 Cent vendaient de la drogue dans les rues avant de devenir des empires avec le rap et leurs produits dérivés. Qu'on se batte pour un business ou pour l'autre, on protège son marché comme on défend un territoire. "Mais en hip-hop comme en affaires, la concurrence est féroce. Pas facile de se maintenir au sommet. Il faut produire de nouveaux succès. Et montrer qu'on trône encore au sommet. Soit en étant le plus riche. Soit en étant le plus dangereux. Ou idéalement les deux. " (Journet, 2007).

Outre les deux morts de la guerre du rap Biggie et Tupac, plusieurs artistes du milieu ont connu un destin tragique, lié de près ou de loin à leurs activités lucratives. Par exemple, Proof de D12 et *mc* répliquent d'Eminem ou Jam Master Jay *dj* de Run DMC.

Slim Thug : Ce n'est pas uniquement du business, c'est une volonté d'étendre mon influence, mon art. Pour ce qui est du business pur, je crois que j'ai toujours eu une fibre pour les affaires...La vérité est que tu peux faire du fric avec tout. Tu peux faire du fric avec de la drogue, avec des disques, avec des filles, avec le pétrole du Texas, en achetant des bars ou des clubs, en faisant des mixtapes. Je viens d'un endroit assez merdique, je suis un *hustler*, j'ai appris à ne jamais rester sur un seul chemin. J'ai toujours eu plein de business en même temps pour qu'à la fin de la journée le fric tombe de tous les plans. J'ai des plans B, des plans C... Si tu te concentres sur un seul truc, tu es mort. Dès qu'un plan peut rapporter du fric je le fais (Bethume, 2003, p.156)

Une autre leçon est de diversifier sa production ou les activités moyennant revenus pour le rappeur-mercenaire. Plusieurs produits sont synonymes d'usages divers et de clients potentiels de divers horizons ou alors les produits sont variés mais pour destinataire le même ensemble démographique (dans la majorité des cas les 16-30 ans de centres urbains). Le chanteur aura donc sa ligne de vêtements, un parfum à son effigie, sa propre émission de télévision et son étiquette de disques. Ceci est d'autant plus important depuis que les générations X et Y sont de friands adeptes du téléchargement de musique plutôt que d'achat de disques compacts. La culture rap l'a très bien compris ; si les artistes rock tentent d'être rentables avec des tournées de concerts comportant d'innombrables dates et villes, eux séduisent leurs fans avec des produits dérivés massifs ou à l'effigie de la star.

"When hip-hop began more than 20 years ago, corporate America ignored it. Big mistake. It now generates over \$10 billion per year and has moved

beyond its musical roots, transforming into a dominant and increasingly lucrative lifestyle."(Watson, 2008)

Est-ce parceque les rappeurs ont d'abord eu à prouver aux dirigeants de maisons de disques leurs potentiel monétaire, plus que tout autre genre musical (étant nouveau voire révolutionnaire et issu du bithume de la rue) et qu'ils pouvaient y avoir des adeptes de ce type de musique ? On exigeait déjà au départ plus qu'un album de la part de ses artistes émergents pour qu'ils réussissent à se sortir de leur quartier et de l'anonymat. Pour avoir la possibilité d'exister dans l'industrie musicale américaine qui les a ignorés durant des années, ils ont dû prouver à répétition qu'il y avait une communauté d'adeptes du hip-hop, qu'ils n'étaient pas un genre marginal mais pouvant être diffusé dans les radios commerciales.

4.3.5 Produits dérivés et dérivants, de l'argent partout, les empires du rap :

De l'alcool, des sodas, des chips, des sonneries de téléphones, du chewing-gum, du papier à rouler, des préservatifs, du parfum, des baskets et des disques par millions. Bienvenue dans la rue, où est née l'histoire musicale la plus dégueulasse et la plus grandiose de ce XXe siècle. (Cachin, 2001, p.15)

Tout amateur de musique le sait, depuis la fin des années 1990, l'industrie de la musique est en crise et l'avènement d'Internet en est hautement responsable. La faillite de la vente de disques compacts est particulièrement préoccupante car elle touche tant le support (dématérialisation du produit, des milliers de chansons dans un micro-objet comme le i-pod) que la promotion (les logiciels de téléchargements piratés que les internautes se partagent, à la Kazaa, E-mule ou Bit Torrent). Si le public s'en réjouit et évoque une démocratisation de l'art et une certaine fraternité dans l'échange des achats (ou un usager achète en ligne un CD pour ensuite en faire profiter gratuitement d'autres) la plupart des musiciens sont contre ce procédé. Ceux pour qui la démocratisation est une tribune sont les artistes underground ou émergents qui ne réussissent pas ou ne connaissent pas de maison de disque prête à les épauler dans la production d'un album. MySpace et YouTube deviennent alors un tremplin possible pour eux et la chance de se faire connaître. Pour l'IFPI (International Federation of the Phonographic Industry) en juin 2003, un milliard de fichiers musicaux seraient disponibles sur les sites d'échange

gratuits. Pour l'artiste à qui la réalisation coûte beaucoup d'argent ou celui sur lequel l'étiquette de disque mise gros, vendre des albums est capital. Avec l'avènement du téléchargement sur Internet l'artiste a une compétition accrue avec ses collègues (si les jeunes achètent ils le font aujourd'hui pour une ou deux chansons de leur artiste du moment et changent fréquemment selon ce qui est au top du palmarès et font des *playlists* contenant des centaines d'artistes). Ceci a pour conséquence que les artistes enregistrent bien souvent de façon effrénée, produisant des albums moins réfléchis et figolés mais nous y reviendrons sous peu. "En 2004 un tiers des achats de musique aux USA devraient se faire en ligne : tout cela entraînant une baisse de 30 % des ventes de CD par rapport au chiffre de 1999." (Siankowski, 2004).

Les artistes rap ne sont pas les seuls à être dépouillés de la vente d'albums par Internet, tous les genres musicaux en sont aussi victimes, qu'ils soient d'actualité ou notoire dans le passé. De Metallica qui avait un moment perdu des fans après des poursuites intentées contre Napster à Queen, les internautes téléchargent. Si le monde du hip-hop est grandement touché par cette crise, c'est qu'il est le genre le plus apprécié des jeunes américains. Le hip-hop est en ce sens jouet de sa propre popularité. Voici intégralement le top 15 des artistes les plus "téléchargés" aux États-Unis depuis la fin des années 1990 jusqu'en 2003 : Enimem arrive en tête, suivi de 50 cent, Nelly, R. Kelly, Jennifer Lopez, Jay-Z, Christina Aguilera, Lil'Kim, Ludacris, Justin Timberlake, Linkin Park, Ja Rule et Sean Paul. Ils sont tous des artistes rap ou ayant un lien, par collaboration ou *remix* au rap. (Levy, 2003).

Après les panthéons que sont Madonna et U2 avec la crise, mutation, révolution du CD, Jay-Z le géant vient de céder à l'empire Live Nation les droits sur ses albums, ses tournées et ses produits dérivés pour 150 millions de dollars, illustrant le changement des proportions de vente. Si auparavant la vente d'album rapportait le deux-tiers des revenus pour l'artiste et les produits dérivés le reste de la correspondance, les données se sont inversées depuis le début 2000.

L'image prime en importance, peut-être plus que le discours, que l'authenticité de l'artiste ou encore la trame sonore car ce sont les concerts et les tournées qui permettent au rappeur de voir ses revenus doubler. La vente de t-shirts, de dvd et autres souvenirs d'un concert rapporte 50% à l'artiste et le concert lui-même 35%. Par exemple, l'année

ou Eminem a fait sa dernière tournée, en 2004, il a engendré des recettes de 35 millions, le classant au 23^e rang du top 100. Les artistes des autres genres musicaux, mis à part de la pop, se limitent aux revenus substantiels amenés par la vente de billets de concerts.

Le rappeur l'a lui-même dit : "I'm not a business man, i'm a business, man !" et le prouve toute direction. Shawn "Jay-Z" Carter est peut-être un des rappeurs les plus adulés mais il est aussi un féroce entrepreneur. Il est co-propriétaire de l'équipe de basketball du New Jersey Nets, a un restaurant/lounge, The 40/40 Club avec des franchises aux quatre coins du globe et possédait jusqu'à tout dernièrement, entre autre Roc-A-Fella Records pour ses albums et ceux de ses protégés et une compagnie de vêtement urbain Rocawear. Quelques exemples d'artistes et leurs étendues sur l'industrie du divertissement mais aussi sur le monde des affaires sont à souligner brièvement. Les "Young Black Entrepreneurs" à la Russel Simmons, Master P., Jermaine Dupri et P. Diddy ont pris les rênes de l'industrie du divertissement et ne semble pas vouloir s'arrêter. Leur "marchandisation" est officiellement mondialisée. "Le hip-hop est passé de la *street* à Wall Street". (Journet, 2007).

Selon la firme "Agenda Inc." les mentions de marques commerciales font légions chez les artistes hip-hop. Dans les chansons de 2005 ils ne recensent pas moins de 1129 mentions de marques, la plus populaire étant Mercedes (nommée Benz dans les chansons) suivi par Nike, Bentley, Rolls-Royce, Hennessy, Louis Vuitton, Cristal (tous objets de luxe) et même AK-47. La palme du placement de produits revient à Curtis Jackson, mieux connu sous le sobriquet 50 Cent (voir Annexe), dans sept de ses chansons ayant atteint les sommets du palmarès Billboard, il mentionne plus de vingt fois ses produits de prédilection. C'est du placement de produits qui ne se donne plus la peine d'être feutré.

"Pour eux la musique est devenue un emploi secondaire. Elle sert d'appât dans le marché plus lucratif des contrats publicitaires et des produits dérivés."(Chang et Journet, 2007). Le rap n'est pas tenu de faire forcément sens mais il prenait auparavant l'entière responsabilité de bouleverser les idées reçues et non se faire le porte-étendard de la société de consommation et de vanter les mérites des marques de luxe dans ses chansons. Il est certes très influent car il est une récente forme de communication à dimension planétaire et qu'une bonne partie de la jeunesse se reconnaît dans sa culture. Le constat

est que le rap ne se situe plus en marge des circuits habituels de production, il n'échappe plus au contrôle économique et marchand qui régissent la distribution des biens culturels. Il ne semble même plus en mesure de conserver le contrôle de ses créations tant la machine l'a englouti. Est-il si caricatural avec comme modèle d'artiste, des hommes qui désirent tout posséder du marketing : leur ligne de vêtements, leur maison de production, leur tournée mondiale de concerts, leur propre marque d'alcool, leurs magasins de chaussures, en plus de jouer et produire des films hollywoodiens? Comme le dit le rappeur le plus foisonnant Jay-Z : "I want it all. I didn't come to the rap business just to be a rapper, I came to be a CEO". Le rêve patronal révélé par le rappeur.

Pour illustrer notre point, dans cette nouvelle vague implantée de rappeurs pour qui l'aisance financière prime nous pouvons évoquer 50 Cent. Cet artiste vaut aussi son pesant d'or, pas tant pour ses albums qui se vendent encore par millions que pour ses investissements qui lui ont beaucoup rapporté. Sa fortune s'élèverait à 1 milliards de dollars pour avoir vendu à Coca-Cola ses actions de Vitaminwater et Smartwater, compagnie rachetée au bord de la faillite pour peu d'argent. Ayant flairé la « bonne affaire » son 10% équivaut aujourd'hui à 401 millions faisant de lui un concurrent à des hommes d'affaires de la trempe de Bill Gates. 50 Cent de son vrai nom Curtis Jackson est le plus digne représentant de ce rap populiste, apolitique qui a pour unique but la vente et le placement de produits. Le titre de son premier album en est quelque peu révélateur: *Get rich or Die trying* paru en 2002 (qui se vendra d'ailleurs à 10 millions d'exemplaires). Il a le vécu mythique du rappeur issu du quartier South Jamaica dans le Queens. Il a notamment été vendeur de crack, associé à des meurtres, emprisonné, victime d'une fusillade (neuf projectiles l'auraient atteint) avant même d'avoir atteint l'âge adulte. Il possède la gamme de vêtements G-Unit, il a sa propre marque de condoms, de vodka et a fait plusieurs incursions au cinéma. Si le rap avait auparavant un effet contre-hégémonique et formait communauté alternative, même ses pionniers ont revêtu les couleurs et formes culturelles du moment présent omniprésent sur la chaîne MTV. Il y a eu un changement de cap, comme nous l'avons mentionné lors de la seconde partie intitulée *gansta rap* pour Ice Cube qui au début des années 1990 exprimait sa haine et sa colère envers un système politique déficient avec comme conseiller personnel Louis Farrakhan président de The Nation of Islam à ce moment. Il est passé de propos durs

mais sentis sur l'album *Death Certificate* (1991) à de nombreuses participations à des films commerciaux allant même jusqu'à être aujourd'hui le papa docile et gaffeur dans des films produits par Walt Disney. Snoop le gangster, l'ancien présumé meurtrier qui chantait "smoke weed everyday" joue maintenant avec sa compagne et ses enfants dans une émission de télé-réalité mais il a aussi sa ligne de vêtements, sa compagnie de films pornographiques, ses trottinettes.... P. Diddy a ses émissions de télé-réalité sur la chaîne MTV (dont les bannières *Making the Band* et *I want to work for Diddy*), sa marque de vêtements Sean John, ses parfums et bouteilles de champagne. Par sa compagne, il continue de faire de l'argent sur les produits dérivés et les albums posthumes de son "poulain" assassiné durant la guerre entre les deux côtes Notorious B.I.G. Ice T sort en 1988 avec son DJ Afrika Islam l'album *Power*, il devient précurseur du langage cru et de la violence virtuelle qui seront les bases du *gangsta rap*. Par le pouvoir des mots, il critique l'hypocrisie d'un système politique, juridique et économique en étant le maître du récit réaliste. Il se décrit lui-même comme un *hustler* et un génie du marketing, fasciné par la puissance des armes, du sexe (l'évocative "KKK Bitch") et de l'image. S'il a gardé son leadership de pionnier du rap, il ne produit plus grand chose, est marié à une actrice X et joue dans la série américaine *Law and Order* sur NBC. Il n'est plus le Ice *Motherfuckin' T* que George Bush père se complaisait à haïr! Jay-Z l'ex-dealer de crack des *projects* a vécu quelques revers chez EMI avant de fonder son propre label Roc-A-Fella, il est un véritable conte de fée sur deux jambes.

Y aura-t-il un jour une fin aux produits auxquels le hip hop est associé? "Hip-hop is like water " dit Spencer. "There's nothing you can do to stop it."

4.3.6 Le rap et le sport : monuments du monde noir?

"I understand what rappers are talking about. I think rap is less about educating people about the black community and more about making money." (Dennis Rodman, ancien joueur de basketball de la NBA, 2006)

Ce ne sont pas que les rappeurs de renommée internationale qui carburent au fric et organisent leurs activités économiques dans plusieurs sphères. Le désir de faire de l'argent semble être une tendance générale chez les rappeurs. D'autres artistes du milieu,

de tout acabit confondu, réussissent à se bâtir des empires autour du "rap game". Par exemple, le rappeur ayant obtenu un Oscar pour la chanson "It's Hard Out Here for a Pimp", Big C a reconnu que le succès commercial de sa marque d'articles et vêtements de sports "Game Time Athletics" lui rapportait plus que ses succès artistiques. Après avoir durement travaillé chez Pizza Hut il s'est rendu à l'évidence: "I noticed that everyone was making a lot more money off of merchandising than the music."

Le rappeur, son gérant ou son équipe de promotion sait qu'il faut vendre une image, pas simplement un produit. À tout moment, il faut que la vedette endosse le produit alors que les caméras sont présentes, lors de concerts, de remise de prix, de première médiatiques etc...pour accroître sa visibilité et par martellement, gagner un public et obtenir des ventes à la hausse. Si par exemple Eminem porte le chandail et que Ludacris aussi, que les jeunes voient l'item sur MTV et BET, ils seront plus enclins à l'acheter et les ventes doubleront tant dans les quartiers immigrants des grandes villes que dans les banlieues huppées. Vendre une image selon Big C ne date pas d'hier, même si autrefois les artistes semblaient avoir un magnétisme que les fans admiraient même jusqu'au mimétisme :

"Prior to rap music, I guess people saw cool guys like Tony Bennett, Sammy Davis, Jr., Cab Calloway, drinking and smoking cigarettes, and fans would do that. People always want to associate themselves with the hottest thing."(Big C, 2007, <http://www.entrepreneur.com>)

À cette époque, les artistes n'obtenaient aucun dividende des ventes de tabac ou d'alcool, ils n'étaient que l'image et non une association directe au produit. Capitaliser sur l'image est ce qu'ont en commun les athlètes professionnels (de Sidney Crosby à LeBron James en passant par l'incontournable Tiger Woods) et les rappeurs. Les artistes d'aujourd'hui et plus particulièrement ceux issus de la musique pop ou hip-hop semblent avoir le marketing dans le sang. Big C comme plusieurs autres n'a jamais étudié dans un champ relié au commerce ou au marketing, il se dit *street smart*, attiré par la simple volonté de devenir riche coûte que coûte et déterminé à prouver qu'il a réussi. "Hip-hop culture comes from poverty, and when one is poor, one desires more than most to be rich."

C'est un fait indéniable que le hip hop est un genre musical dominant présentement dans l'industrie musicale américaine voire mondiale. Il est accepté par la culture dominante car depuis 1993 il s'est imposé avec plus de 13.8% des parts du marché américain selon la Recording Industry Association of America. "It's not just music, but a culture" dit Will Griffin, le président et chef-exécutif du Simmons Lathan Media Group (SLMG). "It's something you are, the way you look." Le hip-hop, selon lui, a largement dépassé son cadre urbain, son groupe médiatique affirme que la base de consommateurs se situait à 45 millions de jeunes dont l'âge moyen se situe entre 13 et 34 ans dont 80% de la culture jeune blanche. Selon ses recherches le pouvoir d'achat serait évalué à un trillion de dollars.

"It wasn't always that easy for a hip-hop artist to partner with a multinational. When hip-hop was young, big business was put off by the violence and the controversy associated with the music. Now, there's no difference between investing in a hip-hop artist and investing in Celine Dion." (Reid, 2005)

Prendre des risques a été finalement très lucratif pour les compagnies qui ont voulu s'associer aux grands noms du rap. "Not only is corporate America now taking the genre seriously, but so are investors." Par exemple, P. Diddy a réussi à convaincre le milliardaire Ronald Burke à investir dans sa compagnie de vêtements Sean John qui a gagné le prix du meilleur designer masculin en 2004 lors de la remise des Fashion Award Vogue-VH1 attribués par le CFDA (Council of Fashion Designers in America). Il est la voix de X-Box de Microsoft et des campagnes pour Coca-Cola. La compagnie Ford lui a même laissé carte blanche pour réaliser sa propre Lincoln Navigator.

Les rappeurs ont vanté les mérites de produits appartenant à de grosses compagnies durant quelques années avant de voir comme une possibilité que leurs noms soient associés à un *trademark*, cela outrepassant la musique. Si Damon Dash et Jay-Z opèrent dans toutes les sphères, Eminem a lancé sa ligne de vêtements Shady Ltd. lors de sa retraite musicale dans plus de 400 magasins américains au départ pour tester le marché puis sur le plan international. "Hip hop has become the look and feel of numerous Fortune 500 companies such as Coca-Cola, Nike or Reebok." (Todd, 2003, p.7)

Depuis la première association commerciale entre un géant allemand Adidas et un groupe de hip-hop Run DMC en 1986, les rappeurs ont souvent été liés au sport, que ce soit 50 Cent pour VitaminWater ou Snoop Dog avec sa collection de trotinettes. Les accessoires mais surtout les souliers ont pu compter sur l'apport de chanteurs pour déclupier leur popularité chez les adolescents. Si les lignes de souliers à l'effigie de Michael Jordan et LeBron James font légion sur les courts de basketball, la collection de Jay-Z pour Reebok, premier non-sportif à avoir cet honneur a aussi cartonné. Le rappeur aurait eu un apport certain, augmentant les ventes du megagroupe estimé à plus de 13.5 milliards de dollars de 2.6% des parts du marché en 2003 chez les acheteurs âgés entre 18 et 29 ans (Rafalko, 2004) leur permettant de se rapprocher de leurs rivaux Nike, Adidas et New Balance. Jay-Z peut aussi conserver son indépendance ayant lui aussi sa propre marque de vêtements athlétiques Rocawear et n'étant pas lié dans un contrat exclusif avec Reebok; il fait donc de l'argent sur tout les fronts.

Rocawear, Sean John et Phat Farm sont des géants notables du "urban-casual-chic" qui partage aujourd'hui le marché avec les pionniers longtemps indétrônables comme Tommy Hilfiger et Ralph Lauren. Ces derniers doivent maintenant miser plus qu'auparavant sur leur griffe de prêt-à-porter haut de gamme pour garder leurs entreprises au sommet de la pyramide. La griffe de P. Diddy lancée en 1998, a rapporté en 2002 plus de 150 millions de dollars en profits. Sur le site web de l'entreprise (www.seanjohn.com) on nous présente une section *lifestyle* car les vêtements doivent s'agancer avec une panoplie d'autres produits sans lesquels le look ne serait pas complet. Nous sont recommandés des baskets Nike Air Jordan, des bâtons de golf Taylor Made Iron, une Land Rover LRX, la montre Breitling Cosmonaute et une maison à Austin avec vue sur le lac d'une valeur de 12 millions.

"The products are inspired by Mr. Comb's image and reflected his diverse personal style " (du complet cravate aux sous-vêtements, aux accessoires en passant par la maroquinerie et le denim...). La ligne de vêtements est disponible dans toutes les tailles (de jeune adolescent à l'homme revêtant du XXL) et produite quatre fois par année.

La collection, telle que décrite par "Diddy" lui-même, se définit en un mot, "pouvoir". C'est une collection hybride qui combine la rue et le luxe et qui

amène n'importe quel homme de la rue à la salle du conseil. Un homme portant un costume de Sean John évoque le pouvoir, se sent puissant et est puissant. (2009, <http://www.peer-lessclothing.com>)

Sa collection semble-elle être motivée par "l'abolition des classes"? En 2006, il a popularisé son parfum *Unforgivable* qui devint un *best-seller* national. Il se lance aussi dans une collection pour la gent féminine car P. Diddy est un mégalomane qui ne craint pas la démesure "I would ultimately like to have Sean John viewed as the future of fashion" tel que rapporté sur son site Internet.

P. Diddy est de tous les fronts, styliste et acteur de cinéma à ses heures mais il demeure rappeur et producteur malgré le fait qu'il ait vendu son *label* Bad Boy Records au groupe Warner Brothers en 2007 (qui à lui seul rapporte plus de 300 millions de dollars annuellement). Il en demeure président-directeur général. Sa fortune fut établie à 585 millions de dollars en 2008 selon le magazine *Forbes*.

Damon Dash, l'associé de Jay-Z se décrit lui-même comme un "cakeaholic" voulant tirer son épingle du jeu que rapporte le hip-hop et cela tout horizon confondu : "Every single thing is a commercial for the next thing" (marques d'alcool, de voitures ou de vêtements, chaînes d'hôtel, films hollywoodiens). Il pousse même l'audace de dire qu'ils (les rappeurs) sont nés avec le marketing dans le sang. "I can kill five birds with one stone-for the cost of one stone." Peu importe l'investissement pour vu que ça rapporte pour les faibles coûts d'investissements. Il détient un capital qu'il risque à l'occasion dont la rémunération est pour le moment très avantageuse.

Ils sont populaires, riches, beaux et semblent avoir la vie rêvée à laquelle plusieurs désireraient accéder. Ces personnalités publiques du monde du rap sont élevées au rang d'icône pour leurs réalisations professionnelles mais encore davantage pour la vie *glamour* qu'ils semblent mener, leurs histoires romantiques ou leurs destins tragiques. L'intérêt semble plus important qu'auparavant, le *star system* est archi-puissant, dans le rap comme dans toutes les industries culturelles. Font-elles perdrent de leur authenticité de leur complexité et de leur profondeur aux artistes du mouvement hip-hop?

4.3.7 L'instinct du rappeur : la tendance avant la tendance

L'intégration des moyens de communications modernes comme Internet et le glissement vers la globalisation des marchés a favorisé l'essor du hip-hop dans les banlieues blanches d'Amérique qui ne connaissaient pas Inglewood ou The Marcy's Project auparavant. Il y a eu auprès de la génération née vers la fin des années 1970-1980 (ou communément nommé la génération X) un espace commun entre les jeunes caucasiens et les descendants d'immigrants. Les relations interraciales se sont multipliées sur les bancs d'école, dans les activités sportives et sociales. "This area of common ground for black and white youth provides a space of interracial interaction that challenges the old status quo that he designates "old racial politics"." (Kitwana, 2002).

"Rap thus involves an articulation of black aesthetics, experience, style and cultural forms in a hybridized synthesis of black culture and new technologies." (Best et Kellner, 1999, p.9). Le rappeur est entouré d'une équipe jeune, énergique voire compulsive, vraiment de son temps et à l'affût des nouvelles technologies avant même qu'elles ne "débarquent" sur le marché. Les artistes hip-hop ont toujours une longueur d'avance sur la vente de produits et services. Ils ont été les premiers à profiter de la popularité grandissante des sonneries de téléphones cellulaires avec chansons intégrées. Dès que la vague fut lancée en 2003, 7 chansons sur 10 étaient associées au rap, sur un marché de 2.5 millions à sa première année, les artistes ont découvert une nouvelle façon de faire de l'argent sans implication de leur part auprès des 16-34 ans.

Le rappeur Ludacris, un des artistes qui guette et observe les possibilités marchandes des nouvelles technologies dit :

"You gotta get up early in the morning to mess with me. I mean, I'm a businessman first-you gotta let the business come before the music, because it's all about being a good person and your ego can't get bigger than yourself and the things you're trying to do, especially when you're promoting an album. So I feel it's real important to be businesslike in anything I do." (Cachin, 2009)

Auto-tune est aussi une technologie récente utilisée d'abord par les rappeurs. Il est en fait un logiciel correcteur permettant de travailler la voix qui a vu le jour en 1997 et qui a été utilisé en premier lieu par les artistes de la mouvance hip-hop. Il est aujourd'hui décrié

par plusieurs artistes et critiques du monde hip-hop qui l'a vu naître, prétextant qu'un chanteur médiocre peut avoir la note juste avec ce programme informatique. S'il a rendu célèbre T-Pain, des artistes imposants comme Snoop Dogg, 50 Cent, Lil'Wayne et Kanye West s'en sont aussi servi pour avoir des ritournelles plus "addictives" et accrocheuses. Jay-Z vient d'ailleurs de lancer la chanson *Death of Auto-tune* qui blâme ce système de traitement de la voix pour la déroute du monde du rap.

Si la réussite matérielle était perçue comme un moyen pour les afro-américains de triompher d'un système pervers dans une culture où l'argent constitue un instrument d'émancipation, de reconnaissance sociale et d'intégration qu'en est il maintenant qu'ils trônent au sommet de la hiérarchie (ou chaîne alimentaire)?

4.3.8 Le bling ne fait pas l'unanimité

Mais le rap va-t'il continuer de suivre sans déroger la tendance du capitalisme mondialisé? Va-t'il y avoir saturation dans cette constante publicité rythmée, dans ce placement de produits à peine déguisé? Le rap peut-il encore servir à reconnaître et réaffirmer l'identité du peuple noir américain?

Plusieurs voix au sein du rap s'élèvent de plus en plus pour critiquer cette dérive vers un art dont les motivations sont dictées par le marché. Pour eux, vendre une idéologie capitaliste axée sur des possessions matérielles uniquement est dégradant pour le style musical. Cette exaltation du *bling* (pouvoir et argent) dans les chansons, vidéoclips et apparitions médiatiques de ses représentants, qui martelées à la chaîne, sur diverses plate-formes semble normaliser les faits et devient subjective. Tentatrice, elle amène les gens vers une standardisation progressive des goûts et des comportements de vie réduisant les espaces de différences et aplanisant les pensées. Les artistes du *Dirty South* tels les pionniers du genre les Cash Money Millionaires exacerbent les signes de richesse tels que l'argent, les bijoux et les voitures pimpées à outrance. Leurs nouveaux leaders Lil John, Lil Wayne et Rick Ross ne font pas l'unanimité au sein de la communauté hip-hop. Alors que Chuck D. fulmine et dit "hip-hop is sucking the nipples of Uncle Sam harder than ever before" car les jeunes noirs n'atteindront pas cette apothéose de consommation; le producteur Damon Dash (associé de Jay-Z chez Def Jam)

ne cache pas son attirance pour la *Dolce Vita* : "I've always been addicted to money. I like to have diamonds, jewellery: I like my private jets, my cooks, the facts that I stay in a presidential (suite) wherever I go." (Dash, 2005)

Ils illustrent bien, à eux deux, le dilemme et le malaise qu'entretient le style *bling-bling* comme triomphe de l'idéologie capitaliste et du néolibéralisme (tel que décrit par Francis Fukuyama dans *La fin de l'histoire et le dernier homme.*)

"There are a lot of people in rap who criticize the materialism" (Toop, 2000). Des artistes ont toujours délibérément refusé d'être des modèles par manque d'intérêt ou en croyant au bon sens de leurs auditeurs.

"I don't have to say 'Rap it up' every two seconds, or 'Don't do drugs' every two seconds. They know they're not supposed to use drugs, and they know they're supposed to put a condom on." (50 Cent, 2008)

Malgré ce que peut prétendre 50 Cent, il a toujours refusé de s'impliquer activement dans sa communauté et a même encouragé la violence avec le terme *wangsta* :

"Is somebody that is trying to pose as a gansta, but has never did any type of gansta things, such as beat somebody up, kill somebody, sell drugs on the block, and shooting guns." (Dexter, <http://2009,www.urbandictionary.com>)

par sa chanson *Wanksta* :

"When you play me close, fa' sho, I'ma pop my heat, Niggas say they gon murda 50, how We ridin round wit guns the size, of Lil' Bow Wow, What you know about AK's and AR-15's, Equipped wit night vision, shell catchers and empties, huh.... You say you a gangsta, but you never pop nothin, You say you a wanksta, then you need to stop frontin, You got to the dealership, but you never cop nothin, You been hustlin a long time, and you ain't got nothin." (50 Cent, 2003)

il a même dénigré un autre rappeur mercantile comme lui, Ja-Rule pour s'acheter du capital de crédibilité et augmenter ses ventes d'albums). Il est le rappeur qui attise le plus de polémiques, sa carrière étant de plus en plus en déclin, son style de plus en plus décrié des critiques mais aussi des amateurs de ce type de rap. Par ses scandales perpétuels, il est en train de se mettre l'industrie de la musique à dos. Son dernier album *Before I Self-*

Destruct en est la preuve car comme le dit Jay-Z : "The average rap life is two or three albums. You're lucky to get to your second album in rap!" Les carrières d'artistes imposants perdurent mais les artistes "imposteurs" se font un jour démasquer.

4.3.9 Le bling clinquant attire l'attention mais le rap indépendant est un miraculé

"De la révolution au champagne, du rouge ou de l'or, le son, le "groove" est planant et appelle à la fête mais le verbe soutient que rien n'est terminé." (Cachin, 2001, p. 93)

Nous avons beaucoup traité du rap *bling-bling* encore genre dominant dans le rap actuel mais nous n'avons pas encore évoqué le fait qu'il y a d'autres groupes ou artistes solos qui font exception à la règle. Bien qu'un style semble attirer toute l'attention médiatique, certains profitent tout de même de leur tribune, peu importe le spectre, pour diffuser leur propre rap. Quelques exemples qui ont su rallier autant la critique que le public avec leurs sons, leurs *flows*, leurs propos sont intéressants à examiner. D'abord il y a le quintet originaire de Philadelphie The Roots qui rappent avec des instruments de musique depuis une dizaine d'années. Ce rap est enregistré sans *sample* et est très mélodieux produit avec de vrais instrumentistes et des orchestres. Il n'est pas né dans la rue comme originellement dans la culture hip-hop mais sur les bancs de la High School for Creative Performing Arts où se sont rencontrés le duo entre le chef de file Tariq Trotter et le batteur du band Ahmir Khalib Thompson, ingénieux par ses rythmes et son observation du rapport machine et voix/instrument. Les critiques de jazz (ils sont venus à Montréal dans le cadre du festival à plusieurs reprises et fait salle comble au Métropolis) et de rock sont unanimes, ils sont efficaces sur scène et font du rap plus que « présentable » hors du clinquant et plus intellectuel. Ahmir Khalib Thompson parle avec nostalgie du rap qu'il tente avec son groupe de perpétuer: "Le rap est un combat et ne doit pas devenir une musique confortable. En 1991 le hip hop était une sorte d'art de la déviation, du détournement, de la remise en cause. Malheureusement c'est devenu très fermé et très codé au fil du temps".

Deux autres jeunes hommes, André "3000" Benjamin et Antwone "Big Boi" Panton se sont rencontrés dans une école secondaire d'Atlanta, un venant d'une famille de la classe moyenne noire et l'autre d'un foyer monoparental ouvrier démontrant que l'école est un lieu fécond pour échanger et communiquer avec ses pairs issus de tous les

milieux. "Aquamini" lancé en 1998 qui combine critique sociale et funk dansant les révéla au grand public américain. Le tube "Rosa Parks" qui parle brièvement de la militante qui a refusé de céder sa place dans le refrain annonça les couleurs flamboyantes d'un des groupes les plus originaux du 21^e siècle. Ils ont mis *Hotlanta* sur la carte du monde rap montrant que la culture hip-hop est bien implantée sur tout le territoire. Les albums "Stankonia" et "Speakerboxxx/The Love Below" (ou les deux rappeurs font leur propre album, laissant aller leur propre esprit créatif mais collaborant tout de même aux chansons de l'autre) ont fait entrer le mouvement dans une nouvelle dimension. Ils font pénétrer le hip-hop dans un territoire nouveau fait de groove P-funk, de drum and bass, de jazz et de pop-rock ou le rap est une option parmi tant d'autres. "Speakerboxxx/The Love Below" restera à jamais dans les annales de la musique en remportant 2004 le Grammy Award de l'album de l'année, ce qui est une première pour un album de rap, et logiquement de meilleur album de rap. Leur musique est un mix de sons provenant d'une planète lointaine qu'ils nomment "slumadelic" pour décrire bidonville et ils détonnent dans le rap contemporain. Un disque double excentrique, innovateur et imprévisible, de la part d'un des groupes les plus populaires qui aurait pu faire la même recette qu'à l'ordinaire, mais a décidé de ne pas se complaire dans la facilité. Le jeu en a valu la chandelle, leur album a été dix fois platine dans leur pays uniquement, vendant plus de cinq millions de copies à l'ère du i-pod et du téléchargement sur Internet.

Le morceau *Bombs over Bagdad* date de 2000 mais est toujours d'actualité en 2009.

"Look at music: I've always loved hiphop and rap, and now there's this whole progressive movement, with De La Soul and Mos Def, Common. It's some of the best stuff around." (Phillippe, 2004, <http://www.interview.com>)

Lauryn Hill sermonne les jeunes filles sur le dansant "Doo Wop (That Thing)" et passe un message féministe au fan de rap après avoir été membre du très populaire groupe The Fugees avec deux acolytes hommes. Son album a un engouement *soul* et amènera une toute nouvelle sensibilité à la génération hip-hop, transcendant les contingences de race, de sexe et d'âge, avec les collaborations d'artistes variés tels Carlos Santana, Mary J. Blige, John Legend et D'Angelo. Elle a remporté avec l'album *The Miseducation of Lauryn Hill* le plus grand nombre de Grammys pour un artiste, toute catégorie confondue soit cinq prix. Pour un album personnel, touchant à sa vie de femme (rupture amoureuse et

professionnelle avec Wyclef Jean des Fugees), aux pressions incessantes de l'industrie du disque (se faire soit disant avorter pour ne pas nuire à sa carrière florissante) et hommage à son beau-père Bob Marley et la Jamaïque. En 1999, Le magazine Ebony la classa parmi les "100 femmes noires les plus influentes" pour son hymne à l'expression de soi et à l'émancipation de la femme noire. Nous devons aussi brièvement souligner l'apport de Madlib car il fait le pont entre les générations de rappeurs et rend un hommage sincère à toute la culture noire américaine. Il est de ces artistes qui ne recherchent pas à être connu ni à révolutionner l'histoire de la musique : son unique but est de faire du rap indépendant de qualité sur le label californien Stones Throw, pionnier du genre. Madlib est objectivement un touche à tout génial, qui réalise plusieurs projets à la fois enfermé dans son studio qu'il a baptisé Bomb Shelter. Il préfère évoluer seul et emploie des dizaines de pseudonymes plutôt que de tenter sa chance dans les hautes sphères de la musique populaire. Sa musique est éclectique et va dans toutes les directions que peuvent empruntées le hip-hop : soul, jazz, folk, électro ou blues. Il manipule autant sa voix que les sons, utilise en maître le *sampling*, pour faire hommage aux pionniers influents qu'il admire tels Sun Ra, Melvin Van Peebles (avec extraits sonores de films), Thelonious Monk, Miles Davis, Herbie Hancock, Alain Goraguer... Autodéfini comme schizophrénène musical, il est un amalgame de spiritualité, d'imaginaire et de questionnement existentiel moulé dans un disque. Vu comme un autre anti-héros du rap, plus discret que Chuck D, il est vu comme l'un des secrets les mieux gardés de la planète rap!

Les artistes que nous avons évoqués rapidement sont des exemples de réussites hors-norme de l'industrie de la musique actuelle. Nous avons décidé de citer ces quelques voix distinctes car en plus de représenter la résistance au sein d'un courant devenu hégémonique, elles sont une preuve qu'il y aura toujours de la place pour l'originalité et l'authenticité pour les critiques mais aussi pour le grand public. L'impact social est important mais la substance, l'énergie, les propos de certains chanteurs comme Common, Mos Def, Lauryn Hill, Talib Kweli le sont tout autant. Ils permettent à l'identité du hip-hop de ne plus se cantonner dans un style comme le *gangsta* du début de la décennie. Ils

sont la contre-culture de cette décennie, et de la suivante. Chaque période a ses artistes talentueux et politisés qui ne se soucient pas des aléats du marché.

CHAPITRE V

ANALYSE

Notre méthodologie, tout comme celle de l'École de Birmingham se veut éclectique car tous les savoirs peuvent se fusionner quand il est question de culture tant c'est un objet multidisciplinaire. C'est pourquoi lors de notre analyse plus personnelle, nous aspirons à faire un mélange entre les théories de la communication propre aux Cultural Studies qui englobent sociologie, politique, économie et anthropologie.

5.1 Paradoxal : le rap ne veut pas être dompté ! Aucun carcan accepté.

"Le rap est celui qui cite le Coran et la Torah dans un même vers, transporte les lingots en portant un t-shirt à l'effigie d'Hugo Chavez, la tête enroulée dans un keffieh."(Cachin, 2001, p. 14).

Le rap par son essence, son caractère et sa nature semble être un art qui joue beaucoup avec les paradoxes, il est "libertaire". Il paraît y avoir une contradiction inouïe marquée dans ce jeu d'ascension sociale, d'argent et de tout ce qui va de pair avec le capitalisme exacerbé (drogues, possessions matérielles en tout genre, du château aux prostituées) et le rêve d'abattre ce système responsable de son propre avilissement. Une contre-vérité sur les apparences mais aussi sur les fondements même du mouvement : "de la musique sans musiciens, de la politique sans politiciens, menée par des jeunes pour des jeunes". Le rap a dénoncé la politique Reagan et ses coupures dans les programmes sociaux mais il n'est pas monté aux barricades à l'ère où Bush fils, autre républicain a observé une politique de délaissement des pauvres (de surcroît les descendants noirs et latino-américains), de façon plus flagrante durant la tragédie Katrina en 2005. Nous avons découvert que même au départ, il y avait une dualité entre le propos et les actions posées par les rappeurs mais de façon beaucoup plus feutrée. KRS-One chantait "Love's gonna get you" pour décourager ses pairs face à l'appât du gain facile mais dangereux alors que sur l'album éponyme de *Criminal Minded* il avait élaboré les schèmes fondateurs des *gangstas* avec des chansons comme "9 mm Goes Bang". Autre antithèse,

son acolyte DJ Scott LaRock fut tué peu de temps après la sortie de l'album en tentant d'être médiateur dans une bagarre entre rivaux des rues du Bronx.

Maya Angelou évoque les antagonismes dans son livre à caractère auto-biographique

Tant que je serai noire :

Nos contradictions formaient un véritable labyrinthe. Les Américains, blancs et noirs, exécutaient des pas de danse parallèles, complexes et souvent dangereux. À force d'avancées, de retournements et de marches arrière, nous fûmes les architectes de notre propre confusion. (Angelou, 2008, p.7)

Il semble y avoir un conflit identitaire au cœur du mouvement rap, comme s'il était toujours à la recherche de lui-même. Cette notion est vague et inconsistante pour les acteurs premiers du phénomène hip-hop. C'est comme si leur identité culturelle et leur identité personnelle en tant qu'artiste avait tendance à se reconstituer et se recomposer sans cesse.

5.1.1 Les possessions matérielles de la réussite

"You gotta learn to hold ya own. They get jealous when they see ya with ya mobile phone." (Tupac sur "Changes" 1996)

Le mouvement *bling-bling* est aussi antinomique dans son désir de montrer ses possessions et de crier sa réussite économique au monde entier. Certains artistes emblématiques du mouvement disent exhiber leurs richesses et se glorifier de parures scintillantes pour revendiquer leurs origines. "Le bling-bling raconte une histoire du rap noir américain, entre revanche sociale et démonstration de puissance. Exploration d'un style pas si toc." (Nicklaus et Sarratia, 2008, p. 57) Ils parlent avec amertume de leurs descendants, de la condition des esclaves enchaînés. Porter des chaînes en or massif afin d'assumer leur héritage pour certains, désir de le venger pour d'autres. La symbolique du port de bijoux est imagée et ne semble pas être prise au premier degré, au sens commun par certaines figures du rap d'aujourd'hui. Il se cache un sens pourvu de plusieurs significations. C'est comme exhiber des dents en or ou en diamants (les *grillz*) et avoir en partage le fait que leurs ancêtres esclaves se les faisaient arracher. C'est aussi garder à l'esprit d'où ils viennent, les successeurs du peuple africain déporté et avili. Avoir en mémoire des siècles de changements occasionnés par les batailles, les militants tombés en

défendant leur cause, celle légitime d'être libres et égaux au reste des individus foulant le même sol. C'est revendiquer leur américanité mais ne pas oublier le continent africain. Ils le font pour le passé lointain mais aussi plus récent aux États-Unis, même s'ils se considèrent sur une meilleure voie qu'auparavant. Ils évoquent le milieu carcéral, où ils sont encore grandement majoritaires et les conditions de vie souvent brutales à l'intérieur de ses murs. Certains groupes continuent de porter leurs baskets de marque Adidas sans lacet, comme les prisonniers de pénitencier, empêchant le suicide. "Le rap est issu d'une tradition musicale afro-américaine mal digérée pour devenir le maillon le plus clinquant de la culture mondiale." (Evil, 2005)

Est-ce aujourd'hui encore le symbole d'une revanche sociale et d'une démonstration de puissance? Les chaînes et l'esthétique *bling-bling* (onomatopée du bruit des bijoux qui s'entrechoquent) qui pullulent d'or et de diamants sont-ils encore un lien avec l'héritage esclavagiste et les travailleurs de plantation enchaînés? Chaque rappeur aurait son accessoire *bling*, que ce soit l'or, la fourrure et les femmes comme le *pimp* le plus populaire Snoop Dogg, les diamants à la Lil Wayne, les *grillz* à la Nelly. Ils sont ceux qui affichent le look de façon plus irrévérencieuse mais ils ne sont pas les premiers, James Brown portait les paillettes, Isaac Hayes des manteaux de cuir et des chaînes en or (ce look fut d'ailleurs repris en caricature par Mister T. dans "The A-team"). Le style *bling-bling* semble être de plus en plus décrié par son évocation du mauvais goût des nouveaux riches pour leurs possessions matérielles mais ce terme demeure à la mode. Il est utilisé pas mal partout où il peut vendre ou attirer l'attention même s'il est désormais davantage péjoratif.

Le *bling-bling* représente quoi pour les descendants d'esclaves enchaînés? Assumer leur héritage pour certains, éventuellement de le venger pour d'autres. Après des décennies de luttes pour la sauvegarde de leur identité et pour l'émancipation de leurs jeunes, il y a un retour de balancier et le fait d'avoir assez d'argent pour se permettre des chaînes en or est justifiable? Comme le dit Chuck D de Public Enemy "Black people wanted to have a little sense of self" alors que les rockeurs blancs ont adopté la mode grunge, les t-shirt déchirés, les vestes de bûcherons et les jeans délavés clâmant être *anti-fashion*, les rappeurs sont devenus *uber-stylé* pour prouver qu'ils ont réussi. Mais comme le *grunge* et le *punk* auparavant, l'esthétique *bling-bling* est peut-être née dans le ghetto

mais fait maintenant partie de la culture massifiée pénétrant même les pages de magazines destinés aux femmes au foyer de banlieues cossues.

Un autre paradoxe de la communauté hip-hop : le terme fut inventé par les noirs américains mais ce ne sont que quelques adolescents caucasiens qui peuvent en réalité se le permettre dans la vie réelle. L'originalité encore de certains artistes comme le duo d'Atlanta aux personnalités différentes mais complémentaires Outkast refuse de perpétuer les clichés. Comme nous l'avons mentionné préalablement, ils lancèrent en 2003 un double album avant-gardiste alors qu'on pensait que tout avait déjà été fait. Un projet qui s'avérait invendable, anti-commercial voire suicidaire pour André 3000 et Big Boi. *Speakerboxxx* revient sur les origines du rap avec des "beats" solides et des incursions de tous les plus grands artistes de la scène indépendante alliant gospel, soul et musique religieuse. Big Boi s'y moque aussi des "rappeurs maquereaux" qui ne parlent que de leurs possessions matérielles en disant "Il faut comprendre que 80% de nos frères n'ont pas ce que les rappeurs possèdent, et ces artistes se pavanent avec leurs biens matériels. C'est comme agiter un bout de viande crue devant des chiens affamés." (Cachin, 2007, p.259)

Une autre contradiction propre à la culture hip-hop dans sa promotion de l'esthétique *bling* est que si les jeunes Noirs américains réussissent à posséder cet apanage de possessions matérielles outrancières et futiles c'est au détriment d'autres jeunes pour qui ils devraient militer. On peut associer la célèbrissime phrase de Marilyn Monroe au mouvement hip-hop et prétendre que "Diamonds are a rapper's best friend" mais l'attachement inconditionnel aux *grillz* et pendentifs de diamants est quelque peu paradoxal si l'on prend en considération le fait que les noirs africains demeurent traités comme des esclaves dans la recherche de la précieuse pierre. Dans le documentaire *Bling: Consequences and Repercussions* (2005), le réalisateur Kareem Adouard a fait appel à Chuck D de Public Enemy (encore lui, décidément militant omniprésent!) pour narrer son film et pour son implication sociale. Il y traite des guerres entre pays africains, de la pauvreté insoutenable, des inégalités avec les riches "seigneurs de guerre" ou "bijoutiers mercenaires" européens à l'origine des conflits. Les images sont percutantes, nous voyons l'esclavagisme, des travailleurs mutilés ou assassinés, des enfants exploités

et privés d'éducation d'un côté et de l'autre, la fin de cette "chaîne alimentaire" ou trouvent leurs comptes et exhibent fièrement leurs bijoux des femmes américaines et des rappeurs. Dans le film *Bling: A Planet Rock* (2007) trois figures importantes de la communauté hip-hop américaine Raekwon (du Wu-Tang Clan), Paul Wall (lui-même propriétaire de sa ligne de dents et *grillz* en diamants), et le prince du genre Reggaetón Tego Calderón vont à Freetown au Sierra Leone pays dévasté par plus de dix ans de guerre civile liée à la recherche des diamants. Ils y font le constat important que ce qui brille et les font paraître accomplis est en fait illusoire et une véritable tragédie. Les "blood diamonds" sont aussi présents dans la chanson "Diamonds from Sierra Leone" (voir Annexe) paru sur le deuxième album *Late Registration* de Kanye West en 2008 avec sur le remix l'aide de Jay-Z et un échantillonnage de "Diamonds are forever " avec la voix lancinante de Shirley Bassey pour entamer le morceau. Amalgamé avec les propos des rappeurs adulés le morceau est percutant et porte le futur acheteur à réfléchir deux fois. Ci-contre l'exemple du premier verset (voir la suite en Annexe) :

"Good Morning, this ain't Vietnam still, People lose hands, legs, arms for real. Little was known of Sierra Leone. And how it connect to the diamonds we own. When I speak of Diamonds in this song, I ain't talkin bout the ones that be glown. I'm talkin bout Rocafella, my home, my chain. These ain't conflict diamonds, is they Jacob? Don't lie to me mayne. See, a part of me sayin' keep shinin', How? when I know of the blood diamonds." (West, 2008)

Le ton est donné et nos esprits en demeurent tourmentés :

"The diamonds, the chains, the bracelets, the charme, I thought my Jesus Piece was so harmless, 'til I seen a picture of a shorty armless, And here's the conflict, It's in a black person's soul to rock that gold, Spend ya whole life tryna get that ice."

Ils ne renient pas l'importance ou le désir de leur communauté à posséder des parures diamantées mais n'oublient pas l'héritage (et la provenance) de ces bijoux qui mettent en péril et brisent les vies de leurs frères africains. Ils encouragent les gens pouvant se permettre d'acheter des diamants à se renseigner et ne porter des "conflict free diamonds" et font des parallèles avec les fortunes acquises en vendant de la drogue pour acheter des produits qui exploitent les Noirs.

"Though it's thousands of miles away.Sierra Leone connect to what we go through today Over here, it's a drug trade, we die from drugs. Over there, they die from what we buy from drugs."

Les rappeurs sont peut-être moins revendicateurs sur un plan bien implanté aux États-Unis, mais ils rappellent que le combat n'est pas sur le point de se terminer pour leurs frères encore oubliés, souvent encore réduit à l'esclavage. Ils tentent par la présente de renseigner les jeunes qui veulent s'acheter des parures luxueuses, de prendre une décision éclairée. C'est un double avertissement, d'abord ne pas vendre de drogues pour posséder des articles superficiels (drogue qui décime leur propre quartier, ami, cousin...) et deuxièmement que si leur vie n'est pas hypothéquée ou détruite par la vente de stupéfiants, leurs achats peuvent être la cause de la mort d'enfants de leur communauté d'origine. Les diamants n'ayant pas le sceau "sans conflit" sont moins chers mais plus enclin à être régisseur de l'exploitation d'enfants. Ils sont surnommés diamants de guerre et *blood diamonds* comme le chante Kanye West car ils sont bien loin de leurs symboles de pouvoir et gages d'amour intemporel d'autrefois.

Missy Elliott, une autre rappeuse très appréciée a fait une sortie publique et encourage ses collègues masculins à (re)devenir de bons modèles pour les jeunes en les incitant à investir raisonnablement et dans un futur à moyen-long terme comme dans leurs études ou dans l'acquisition d'une demeure non dans l'apparat. Le pionnier du rap des premières armes Grand Master Flash évoque le fait qu'il est possible d'avoir une hargne et un désir de violence face aux injustices et aux possessions matérielles qu'eux ne peuvent se permettre. Il dit dans *The Message*: "You grow up in the ghetto, living second rate, and your eyes will sing a song of deep hate."

5.1.2 De la dégradation à l'appropriation

"Les sociétés capitalistes industrialisées sont divisées de façon sommaire selon leurs origines ethniques, le sexe des individus (genre), les générations, l'orientation sexuelle et les classes sociales."

La culture hip-hop elle-même sait pertinemment qu'elle a longtemps, dû aux origines de ses membres, été considéré comme une minorité. Le terme "nigger" revient fréquemment dans les chansons, ou les artistes qui se nomment ainsi ou désignent leurs collègues par ce terme à lourde connotation péjorative. Ils revendiquent cette appellation, "retournent un signe d'humiliation en signe de fierté" (Nicklaus et Sarratia, 2008) comme l'a fait pour la première fois Aimé Césaire avec la nomination du mouvement de la Négritude, un mouvement par les Noirs descendants d'africains, pour les Noirs. Ils nomment des lettres de noblesse et une valeur positive à son ancienne connotation méprisante. Les rappeurs des Last Poets à Lil' Wayne l'utilisent abondamment comme un signe d'auto-référence, il fait parti du *slang* de l'argot populaire chez les jeunes. La communauté hip-hop d'origine afro-américaine utilise l'expression dans un but distinctif (de la masse blanche) et familier (signifiant maintenant banalement "mon vieux" ou "mon pote"). De raciste et déshumanisante les jeunes l'ont recyclé démontrant un sentiment d'appartenance et de proximité. Cette appellation revendique aussi l'altérité qui malgré une société dite axée sur la rencontre entre les différences de race, de religion, de sexe et d'orientation sexuelle, continue d'étiquetter comme différent toute minorité. Les noirs utilisent entre eux le terme *nigga* comme la communauté homosexuelle emploie le mot *queer* pour se désigner. De cette façon les groupes pointés du doigt s'approprient eux-mêmes leur désignation, permettant une définition idéologique, sémantique et symbolique qu'ils ont choisie.

La subversion du genre et de la race, l'appropriation culturelle -à condition qu'elle s'exerce à des fins d'émancipation, et non d'annexion- peuvent questionner la validité des termes à partir desquels le monde est partitionné et perçu, et ce faisant, interroger l'identité de manière à la fois politique et existentielle. (*Qui revendique l'altérité* Reynaud, <http://www.theflesh.fr>)

Plusieurs rappeurs se sont ré-appropriés le terme désigné comme "n-word" en signe de défiance contre la domination de l'homme occidental blanc et ce qu'il perçoit comme *politically correct*. Ice-T dit dans sa chanson "Straight up Nigga", "I am a nigger, not a colored man, negro or black" il prend possession du mot qui décrit à lui seul ce qu'a pu vivre le peuple Africain de la diaspora et l'élève en fierté n'ayant pas oublié l'histoire de ses ancêtres.

Les artistes rap-femmes demeurent en constante revendication culturelle et sociale. Pour elle le combat n'est pas terminé, tant face à leurs pairs et les artistes du mouvement hip-hop que dans par la place qu'elles tentent de prendre dans la société américaine. Les femmes noires ont vécu une double oppression, celle d'être noire et femme. S'il y a eu deux mouvements historiques; celui des droits civiques et des noirs et celui des féministes, elles ont été oubliées par les deux mouvements contestataires. Elles appartenaient à ses groupes, qui sont très imposants en nombre et sont devenues une minorité encore plus marginalisée, oubliée malgré appels à la reconnaissance. Le rap étant dominé par des hommes de surcroît parmi les plus machistes de l'industrie musicale elles se sont forgées un caractère et sont devenues frondeuses. Au pire moment du *gangsta* rap Queen Latifah a chanté sur *U.N.I.T.Y.* "Who you calling a bitch?! You ain't no bitch and ho' (en réponse entre autre à Snoop Dog) and You gotta let' em know" et a composé l'hymne des années 1990 pour les femmes noires "Lady's First". Des rappeuses ont même abordé d'un côté féministe le *gangsta* violent pour Da Brat et sexiste pour Lil' Kim. Elle rendait une image de la femme comme dominante sexuellement, écho aux clichés masculins. Le terme *bitch* semble d'ailleurs moins péjoratif ou décriminalisé, tout comme le terme *Nigga* car tous peuvent être affubé de ce nom discriminatoire. Ice-T sur *Bitches 2* chante: "Ladies we just ain't talking about you, 'cause some of you niggers are bitches too."

5.1.3 Querelles dans le ventre de la création

"Le rap a changé dans les années 2000, les groupes se sont scindés en électrons libres et individualistes qui ont redessiné l'échiquier. Une partie du rap n'a désormais que peu à voir avec le hip hop." (Cahin, 2001, p. 47)

Une autre contradiction importante du monde hip-hop est que même au sein d'un des groupes les plus importants et les plus revendicateurs du mouvement, avec les décennies, la fureur s'est estompée et les membres fondateurs semblent s'être éloignés dans leurs pensées et actions. Public Enemy semble être emblématique tant pour son implication sociale que pour les conflits d'intérêts entre les deux principaux chanteurs de

la formation. Chuck D, l'anti-héros, est contre la récupération du hip-hop que se soit dans les galeries d'art (grafitti) ou dans les bureaux des hauts dirigeants de l'industrie musicale. Il dit "le rap finira comme le blues, étouffé par des labels blancs et noyé dans ce qu'il faut de condescendance". Il est l'un des premiers, à la fin des années 1990 à décrier le désir des artistes à n'être que rentables et trouve gratifiant de distribuer sa musique en ligne gratuitement aux jeunes internautes dans le monde. Lorsqu'ils se lancent dans le rap, le groupe Public Enemy sait qu'il est encore dans un mouvement culturel marginal. Aux oreilles de dirigeants de maison de disques ou de postes de radio, leur musique n'en est pas une et leurs paroles sont trop codées. Flavor Flav le *hype man* porte au cou une immense horloge tenue par une chaîne, il hurle "What time is it ? Time to wake up". Ils portent au devant leur activisme pro-black, tirent sur l'Amérique trop blanche, sur les perversions d'un système qui conduit leur communauté au suicide social, insultent au vol Elvis et John Wayne sous le feu des médias conservateurs. Ils s'autoproclament "The Black CNN" et fustigent l'instrumentalisation du racisme par le pouvoir. Ils rappellent à la population de ne pas croire tout ce qui est véhiculé par les médias et de demeurer critique et dénoncent le spectateur passif qui accepte l'hégémonie médiatique. Ils scandent en chœur "Don't believe the hype". Chuck D et ses acolytes écrivent dans la pochette de l'incendiaire *It takes a nation of millions to hold us back* (Def Jam 1989) un radical "This world wide conspiracy to destroy the black race". Inspirés par les Blacks Panthers en habits de combat, munis d'uzis et mitraillettes avec des chorégraphies d'arts martiaux, Public Enemy est un groupe qui dérange autant au regard, étant visuellement chargés de connotations, qu'à l'écoute. Ils représentent ce qui inquiète la Maison Blanche et le gouvernement Reagan : "une armée désorganisée de jeunes noirs qui n'a peur de rien, furieux et armés jusqu'aux dents, marchant au son d'une musique de jungle urbaine". (Cachin, 2001, p.124). C'est la période "Burn Hollywood burn" contre les clichés de l'industrie du cinéma où le noir est toujours le comique, le sportif ou le vendeur de drogues mais fustige aussi le manque de créativité émanant des arts visuels noirs par la chanson "She watches channel zero". Ils critiquent les blancs mais aussi sont concernés par les agissements au sein de leur propre communauté. Ils veulent une production artistique noire qui leur parle directement, qui les rejoigne tout en étant engagée et politisée. Ils chantent l'hymne au réveil d'une génération dont les droits sont

baffoués avec *Brothers Gonna Work It Out* mais victime de son succès grandissant, le rap change avec la désinvolture de la cote ouest qui fait fi des préoccupations politiques.

"Si son radicalisme est parfois régi par des normes manichéennes, le terrorisme culturel de Public Enemy, relayé par des gros labels, a ébranlé toute une génération." (Cachin, 2001, p.125) Chuck D est le premier à envoyer des rappeurs en mission sociale et humanitaire. Il leur impose une ligne de pensée radicale et insuffle dans le mouvement une histoire au-delà des simples prises de position critiques. Public Enemy a donné l'impulsion du développement et l'éthique du combat pour les rappeurs des seconds temps tels Talib Kweli et Common.

Dans les années 1990, il a été alerté et a tenté de limiter les dégâts du basculement des principes du monde hip-hop. Il a écrit une lettre adressée aux médias, initiative quant à ses craintes. "Il nous faut des ingénieurs du son hip-hop, des avocats qui viennent du hip-hop, des patrons de labels qui viennent du hip-hop. Il n'y a que des rappeurs." Il se plaint sur toutes les tribunes, avant son temps, du corporatisme dans lequel va sombrer le rap.

Aujourd'hui le monde rap a décidément changé. Jay-Z, 50 Cent, P. Diddy, Master P., Dr Dre, Jermaine Dupri comptent les bénéfices de leurs empires, la prophétie déplorée par le membre de Public Enemy semble réalisée. Le problème selon lui est que le hip-hop, même s'il génère des profits record pour certains artistes, ne se dirige pas par lui-même. Il est en partie contrôlé par les multinationales de la communication comme Viacom et Clear Channel, par des radios et par des éditeurs discographiques. Le rap n'a pas le contrôle de la diffusion. La jolie communauté qui semble faire la fête dans ses vidéoclips diffusés en boucle sur MTV ou Musique Plus n'a, selon Chuck D, aucun contrôle sur elle-même. Chuck D parle aussi des priorités des rappeurs selon leur âge et ce qu'ils ont vécu. Les membres de Public Enemy sont nés dans les bouillantes années 1960 alors que les stars actuelles ont vues le jour en 1970 (*gansgta*) ou encore présentement début 1980 (*bling*). Cette décennie d'écart et les propos semblent ne plus se rejoindre. Chuck D souligne que dès la deuxième décennie:

C'est une ère de détente, c'est la TV du style *Good times* ou *The Cosby Show*, c'est la cocaïne, la fête, le cinéma Blaxploitation. Moi, ma jeunesse c'était les Blacks Panthers, MLK, The Nation of Islam, Malcolm X, le Viêtnam et les

assassinats politiques. L'environnement et les réalités avec lesquelles nous avons grandi nous séparent. (Evil, 2005, p.128).

Il compare les rappeurs avec les bluesmen car ils ont tous deux été la voix de l'expression populaire brute de la vie du prolétaire noire, d'une misère liée en partie au ségrégationnisme, officiel à cette époque, sous-jacent aujourd'hui. Le blues, avant l'existence de l'enregistrement était une musique codée qui permettait aux esclaves de communiquer comme les *negro spirituals* alors qu'ils ne pouvaient parler (devant le maître) autrement qu'en chantant. Le hip-hop a des origines communes avec le blues (datant de l'époque du racisme institutionnel) et du jazz (né durant l'époque de l'oppression) car il raconte des histoires parfois fictionnelles mais avec une part de *storytelling* lié à la vérité. Il racontait les souffrances, l'agonie collective, l'expression individuelle et leurs valeurs. Ses thèmes de prédilection étaient d'antan : bonheur, douleur, désespoir, voyage, femmes. Ils sont actuellement possessions matérielles, apologies de la richesse, avoir du plaisir et les femmes (mais de façon plus vulgaire par leur instrumentalisation).

Chuck D est toujours militant mais ses collaborateurs Flavor Flav, Professor Griff le sont de moins en moins. Les membres de Public Enemy ne sont plus fraternels à la cause des diverses minorités et tiennent des propos antisémites. Flavor Flav a été arrêté pour possession de crack à plusieurs reprises et tente par tout les moyens d'être une célébrité, multipliant les apparitions dans des émissions de télé-réalité sur la chaîne MTV (dont plusieurs saisons de son show *Flavor of Love* ou des candidates aspirent à devenir muse du chanteur l'espace d'un instant). Les apparitions publiques et les concerts sont devenus pour le groupe rarissime avec les incessants conflits idéologiques qui les divisent. Chuck D diffuse ses créations personnelles sur Internet et fait maintenant office d'orateur multipliant les exposés dans les universités américaines. Il est présent dans les hautes sphères politiques partout dans le monde mais n'a jamais délaissé le peuple qui l'a vu naître. Par son approche du spectacle et son discours cette formation est devenue un des groupes les plus influents de la fin du XXe siècle mais un seul demeure exemple de la mutation du style. Le rappeur Prodigy disait en 2003 dans *Serious, the New York Message* : "I murder the power and Let Chuck D fight" référence tant au texte politisé de *The Message* qu'en lien avec le cogiteur de Public Enemy et sa chanson écrite quinze ans

plus tôt *Fight the Power*. Le rap semble signer un renoncement à l'éthique du passé. L'ère moderne appartient aux individualistes forcenés et plus personne n'écoute Bambaataa (qui lors de son dernier passage montréalais a réuni quelques dizaines de fans aux Foufounes Électriques).

5.1.4 Discorde chez les intellectuels noirs et la classe supérieure

Oprah Winfrey, la femme noire la plus influente et la femme la plus riche des États-Unis (le magazine *Forbes* estimait sa fortune à plus de 1,4 milliards en 2005), issue du ghetto du Mississippi est entre autre une vedette de talk-show regardé par plus de 46 millions de téléspectateurs par semaine et une éditrice d'un magazine mensuel (*O*) tiré à 2,3 millions d'exemplaires. Parce qu'elle détient le capital de l'entreprise, elle ne se censure pas face au hip-hop qu'elle trouve dégradant pour la femme et de moins en moins inventif. Elle a eu une discorde avec Ludacris et 50 Cent a dit "I think caters to older white women. Oprah's audience is my audience's parents. So, I could care less about Oprah or her show." (www.vibe.com) L'animatrice adulée a modéré ses propos et a reçu à son émission Jay-Z voulant démontrer qu'elle n'était pas anti-hip-hop mais jugeant les propos de certains des artistes comme inadéquats. Tout ce qui touche au hip-hop semble être controversé ou d'une certaine façon paradoxal, c'est possiblement en partie pour cela que sa crédibilité quant aux choix sociaux déterminants est moindre. Les leaders en matière de changement et de droits civiques des premières heures s'y opposent. Par exemple, la grande Rosa Parks a intenté un procès afin que le groupe d'Atlanta Outkast ne puisse utiliser son nom comme titre d'une chanson malgré le fait qu'il s'agissait d'un hommage à son courage. Le duo ne fait pas dans le rap *bling*, a une esthétique qui lui est propre et a même renouvelé le genre, étant adulé du public et de la critique. Chez l'intelligentsia noire, le hip-hop semble parfois gêner ou indisposer. Un clash s'est peut-être effectué lors de la deuxième mouture d'artistes issus de la côte ouest de l'ère *gangsta*. Ce rap est certes encore noir dans l'âme mais aussi violent, xénophobe, misogyne. Il est populaire chez la population caucasienne mais survient au même moment où on les considère comme des faux-jetons, des imposteurs *wiggaz*. La communauté Noire et l'intelligentsia a critiqué le *gangsta* rap le comparant aux *Minstrel Shows* (spectacles itinérants de l'époque de la ségrégation dans lesquels des blancs aux

visages peints en noir campaient des noirs ignorants pour un public hilare). Le réalisateur engagé Spike Lee en dit : "Le *gangsta* rap donne à voir aux Américains la confirmation de ce qu'ils ont toujours pensé de la communauté noire : des types ignorants, violents ou misogynes, des sauvages. "Le rap de la côte Ouest a changé l'éthique du rap à tout jamais et décidé de son futur. Des truands comme Suge Knight, Easy-E ou Too Short en sont des exemples: un rap de bandits produit par des revendeurs de drogues ou des maquereaux qui devint brusquement la norme au milieu des années 1990.

Toutes les incompatibilités du mouvement hip-hop mènent à des questions dont les réponses nous seront révélées à l'issue de la l'ère actuelle. Le rap est-il un *Robin des Bois* qui fait les poches de la classe moyenne au bénéfice de ghettos dont l'Amérique ne s'occupe plus ? Est-il une forme de "capitalisme contestataire", politique de rue pragmatique et efficace ? Le rappeur est un mélange de "pimp", de gangster, d'opposant politique et de guerrier de la rue mais peut-il porter autant de chapeaux ? N'a-t-il pas délaissé ses figures trop prenantes, criardes et sérieuses pour s'évader de plus en plus du côté du plaisir pur ? Le hip-hop pointe du doigt les méfaits du capitalisme mais il les représente au même moment de manière exacerbée ? Les chansons doivent-elles être prises à un autre degré, parlent-elles en réalité de survie ? Le système de valeurs est-il transféré à un autre niveau ? Y a-t-il des catégories socio-culturelles différentes ?

Certains artistes font le même constat que les membres influents, intellectuels et artistes plus militants. C'est le cas de Timbaland, le producteur de musique hip-hop le plus rentable, adulé et en demande du moment. Ceci peut être une preuve que malgré la fortune et la royauté certains artistes sont capables d'autocritique et de mettre fin à leur visées simplement monétaires :

"I was done with hip-hop a long time ago. Once my generation left, I left. I do it, but there's nobody from my generation besides Jay who's doing it. I look at Lil Wayne as being from my generation. Some people are still acceptable. Kanye is acceptable from my generation."(Timbaland, 2009, <http://www.vibe.com>)

Timbaland prend sa retraite du monde du rap car selon de récents sondages les femmes d'âge mûr, de la génération qui suivent assidument "Desperate Housewives" le dimanche soir, sont le groupe qui achète majoritairement ses albums. Ceci ne veut

cependant pas dire qu'il se retire à jamais du monde de la musique mais que la tournure universaliste d'un style d'abord construit pour les jeunes, lui paraît déboussolante.

5.2 Le rap comme influence sur la société ou l'évolution de la société et son influence sur le rap

Si vous décrêtez que le hip-hop n'est plus, alors vous signifiez aussi que l'âme des jeunes noirs est morte, que la flamme de l'espoir s'est éteinte, que note communauté n'a plus d'autre fin que l'autodestruction. (Cornel West, rappeur et professeur en étude afro-américaine de Princeton, <http://www.cordelwest.com>)

Nous avons pu constater que la culture hip-hop a permis aux jeunes noirs américains l'articulation de leur identité propre et face à leur groupe d'appartenance. Ils se sont raliés par l'écoute de rappeurs qui vivaient dans un contexte social commun, autant que politique et culturel. Ils ont eu un impact essentiel auprès de leur génération et comme leurs parents et grand-parents, ils ont su résister, tirer un trait non définitif mais substantiel face à la suprématie et à l'oppression blanche.

Les chansons et comportements, les représentations dans les vidéoclips et les apparitions dans les médias font des rappeurs des artistes incontournables, qu'on ne peut ignorer qu'ils nous plaisent ou non.

5.2.1 Antonio Gramsci, un précurseur encore d'actualité

"Ideology: universal truths, are historically specific understandings that obscure and maintain power."(Best et Kellner, 1999, p.10)

Le rap, objet anthropomorphe s'il en est, a lui-même vécu plusieurs permutations qui nous permettent de croire qu'il a réagi au contexte social, politique et économique de son pays. Il a dans un premier temps dû se battre pour affirmer sa légitimité et celle des jeunes de sa communauté. Sa position était alors oppositionnelle. Les Noirs américains comprenaient le discours du gouvernement Reagan, moment politique significatif mais il y a eu lutte au sein du discours. Le niveau de conscience, l'idéologie était comprise mais les intentions et actions des Républicains étaient refusées. Le message fut interprété par les rappeurs selon un autre cadre de référence et leur vision du monde était en contradiction avec l'institution blanche dominante.

"Gramsci's theory of hegemony describes the tension between the forces of dominance and resistance. The practice of hegemony demonstrates the turbulence and frictions of social formations. It is a theory premised on the ideas of schism and rupture. Hegemony presents a way of understanding social formations as conjunctural rather than totalising." (Davis, 2004, p.168)

Les jeunes pionniers du hip-hop comprenaient les inflexions littérales et connotatives du discours comme leurs cousins *punk* en Angleterre mais ils décodaient ce dit message de manière globalement contraire. Tout comme Rosa Parks qui refusait de céder sa place dans un autobus. Elle avait compris la règle de l'époque mais refusait d'y obéir. Il y avait alors résistance de la part de cette communauté ! Les artistes *gangsta* ont quand même exprimé le désarroi de leurs pairs :

"The rage of the urban underclass and its sense of intense oppression and defiant rebellion...and have been able to create a form of communication relatively free of censorship and control by the dominant class and social groups." (Best et Kellner, 1999, p.2)

À l'ère du *gangsta* rap, ils adoptaient une position négociée ou intermédiaire, ils disaient à leur façon ce qui n'allait pas (la brutalité policière, le profilage racial, la ghettoisation...) mais désiraient aussi une vie avec les avantages financiers et sociaux des blancs. La majorité des artistes comprenaient la manière dominante de procéder socialement et professionnellement. Ils examinaient (par exemple Tupac et Dr. Dre) le problème avec recul et avaient des relations mitigées face au discours et aux logiques du pouvoir. Ils posaient leurs propres règles tout en légitimant certaines significations qu'ils ne considéraient pas comme différentielles ou inégales. Ils acceptaient l'idéologie capitaliste mais selon leurs propres intérêts (certains ont parfois exagéré comme le parolier de la chanson *Cop Killer* Ice-T qui donne son opinion sur une multitude de sujets qu'ils soient *politically correct* ou non. Il a eu l'audace de publier un livre témoignage -mémoire traitant entre autre de politique, de sa vie, des controverses qui ont peuplé sa carrière et titré *The Ice Opinion : Who gives a fuck?* (1994)).

Le rap demeure encore en partie ainsi : il garde un regard critique et mélange les éléments d'opposition et d'adoption selon leurs résonnances significatives et par rapport à leurs valeurs. C'est parce que la culture hip-hop est en constante tension dans ses diverses relations et ses spectres tels l'argent, le son, le combat qu'elle est contradictoire. "Le rap

et la rue, la rue et sa politique, la politique et ses grimaces." Elle demeure donc entre influence et antagonisme perpétuel.

Plusieurs détracteurs du phénomène hip-hop croient que la position actuelle du mouvement est celle hégémonique, que le rap s'est vu imposé sens et logique par l'idéologie dominante aux États-Unis qui serait le capital. Les critiques n'ont pas tort sur le fait que les médias sont un vecteur, servant de véhicule à l'idéologie et que les plateformes de diffusion sont des instruments stratégiques puissants de la domination hégémonique. Ils agissent en tant qu'ensemble d'attitudes formant un cadre et une vision du monde ayant un pouvoir de direction intellectuelle et morale sur la société. Les médias ont un rôle dans la mise en place d'idéologies et les rappeurs sont pris par ce contrôle du plus fort. Ils sont maillon de la production de la culture dominante dans la culture dominante. Cela amène à une communication idéale et transparente. Une formule que Stuart Hall nomme "l'appareil idéologique" où l'auditeur est plus ou moins conscient, que la réception se fait de manière passive mais intégrée. Le spectateur opère au sein du code dominant, tout lui semble naturel, inévitable comme allant de soi, le discours des médias est la vérité, le sens, le discours, le langage lui sont imposés. L'hégémonie est toujours retravaillée par crainte de révolution et par la suite des moments distincts que sont la production du discours, la circulation/distribution, la consommation et la reproduction formant une boucle continue. Cette position introduit donc la nécessité de considérer les négociations, les compromis et les médiations. Le décodage est fidèle au sens voulu mais il y a toujours des dissidents tant chez les rappeurs que chez leurs auditeurs. Si le *bling* et l'art mercantile sont devenus culture de masse archi-populaire, certains s'y opposent dans leur façon d'interpréter avec nuances et différences. Cela renvoie à la théorie de la réception tel qu'envisagé par le "pape" des Cultural Studies, Stuart Hall. Les rapports de domination (de l'État, des entreprises ou des médias) tentent par leurs productions de contrôler le contenu et réitère le message s'il n'y a pas de réception transparente lors de la première écoute. De son côté, le public pense, il n'est pas qu'aliéné, il participe dans une réception active au message transmis par les médias. En ce sens la culture populaire dont fait toujours partie le hip-hop est un terrain stratégique dans lequel les divisions (ici de race et de classe) sont établies et contestées.

"La culture est une instance où les inégalités sont naturalisées et représentées, tant les inégalités sociales qu'économiques." La culture hip-hop est en phase avec la société dans laquelle elle évolue, elle capte plus rapidement, plus que tout autre mouvement ce qui est sous-jacent ou en ébullition. Elle sert de locomotive pour être suivie par l'ensemble des artistes et genres de l'industrie musicale. Si elle a été plus militante et radicale dans les années 1970 à 1985, c'est qu'il y avait pour elle une nécessité d'agir ainsi. Devant l'administration du pays, c'était pour cette culture un bien-fondé de réagir de façon à mobiliser la jeunesse et créer une dissidence. Si elle semble aujourd'hui plus populiste et apolitique c'est qu'elle reflète la lassitude des adolescents américains (et occidentaux).

Elle suit les réseaux de la mondialisation et du marché globalisé car malgré ses degrés d'ouverture et de fermeture, il y a un certain ordre culturel dominant. C'est comme si le mouvement hip-hop était passé, en quelques décennies d'existence de véritablement pro-actif, avec des actions concrètes sur le terrain à l'immobilisme, voire à être suiviste sur le plan social. Il semble y avoir eu un glissement de ce que Gramsci nommait la position oppositionnelle, avec les artistes de la première mouture à une position sans négociation, dominée par le capital avec les rappeurs de l'esthétique *bling* toujours populaires.

5.2.2 Le rap comme chose d'État : les affaires publiques et le politically incorrect

"Les textes de rap sont une clé pour comprendre ce qui se passe vraiment, ils sont un journal de cette réalité." (Bethume, 2003, p. 134).

Référons nous à la politique : le rap a changé de vocation durant les deux mandats de Bill Clinton à la Maison-Blanche. Il semble y avoir un avant et un après le quarante-deuxième président, entre les années 1993 et 2001. L'heure n'est plus à l'engagement politique dans le rap car chez la population noire, l'espoir tu depuis Kennedy et la période des droits civiques, est revenu. L'optimisme amené par un compromis social et une meilleure distribution des richesses y est pour quelque chose. Sous la gouvernance du démocrate, des emplois sont créés et le chômage diminue chez les descendants d'immigrants. Les mentalités ont aussi évolué, alors que les enfants des banlieues blanches côtoyaient enfin les jeunes noirs à l'école. Partager son vécu, évoluer côte à côte, coopérer permet de créer un dialogue social, une sorte de communication

interculturelle. Les étudiants blancs s'intéressent à la culture hip-hop et commencent à intégrer la musique à leur milieu ambiant. Clinton est populaire chez la jeune génération et a la majorité d'appui des Afro-Américains qui l'apprécient pour sa proximité. En plus de jouer du saxophone comme ses idoles de jazz et il a la feuille de route derrière lui, comme l'histoire d'un homme ayant réussi malgré ses origines modestes et le fait d'être éduqué par une mère monoparentale.

Il y a un bémol cependant, la génération de rappeurs continue dans la même direction alors que George W. Bush arrive au pouvoir. Mais pourquoi le rock avec entre autres comme chef de file Pearl Jam et Eddie Vedder et le country avec les Dixie Chicks se sont-ils plaints de la politique de Bush alors que les rappeurs ont semblés pour la plupart muets, tus ou effacés durant ses deux mandats? La révolution ou la musique? Alors que le non-recomptage des votes de l'État de la Floride était en majorité celui issu des voix de la communauté noire, brimés dans leurs droits d'expression et démocratique, aucun rappeur n'a fait de tolé, n'est monté aux barricades. Les rappeurs auraient dû, comme Afrika Bambaataa à une autre époque mobiliser les jeunes Noirs. Aucune voix ne s'est élevée pour décrier cette injustice, cette non-affirmation raciale, cette négation du droit de vote démocratique des Noirs américains. Des personnalités du monde hip-hop auraient dû réagir plus fermement pour les "sans voix" qu'ils représentaient auparavant. Des votes allant en majeure partie au Parti Démocrate (et son chef Al Gore) pour qui ils ont depuis quelques mandats l'habitude générale de voter. La culture peut-elle être un axe de la révolution?

Les rappeurs avec comme chef de file Puff Daddy, dont l'avatar était devenu P. Diddy ont tenté de s'impliquer de façon étonnante, tous réunis autour de l'importance pour les jeunes de s'investir dans la politique et d'aller voter à la date fixe du 6 novembre 2004. Ils en étaient venus à ce consensus malgré leurs activités économiques prenantes (Diddy avec sa marque Sean John et tous ses produits dérivés) et sans divulger clairement leurs positions souvent différentes. Lors de la réélection de Bush à la présidence, certains artistes ont exprimé leur désir de voir d'autres candidats à l'investiture pour devenir chef d'État. Par exemple, le doyen du rap commercial Russel Simmons a contribué financièrement ou en donnant son appui politique à plusieurs politiciens dont Carol

Moseley Braun, Wesley Clark et Dennis Kucinich. P. Diddy était de la campagne d'Al Sharpton en 2004, et fut à l'origine du mouvement "Vote or Die" de la campagne Citizen Change (parrainé aussi entre autre par Mary J. Blige, Alicia Keys et Mariah Carey, reines du R&B et 50 Cent comme membre de la communauté hip-hop) qui encourageait les jeunes à se faire entendre et aller plus massivement aux urnes, avec des publicités diffusées sur MTV (la chaîne préférée des adolescents) et associées à leur propre campagne "Vote or Loose". Cette phrase coup de poing, ce slogan accrocheur et dérangeant a été sur des t-shirts et casquettes, porté par des célébrités de tous milieux et a culminé comme thème principal lors de la remise de prix Video Music Awards de 2004. Le rappeur/entrepreneur avait confié ne pas avoir de désir de se lancer en politique mais avait dit sans le savoir ce que réservaient les élections suivantes : "There will be an opportunity to have a woman president, a black president, a latino president, a gay president". Avait-il confié à l'Associated Press pour l'article All aboard P. Diddy's political party plane, "Musician seeking 'extreme political makeover" le 29 octobre 2004. "Anything's possible if a community flexes its power. That won't happen overnight though. We have to stay focused. We have to grow our power within politics to be able to break down those barriers."

Cette campagne fut malheureusement vouée à l'échec et le site web disparut en 2006 après qu'il fut démontré que des vedettes telles Paris Hilton, supporter de la première heure, n'était même pas enregistrée sur les listes électorales. Une parodie plutôt offensante fut même à l'origine d'un épisode des dessins animés très *politically incorrect* de *South Park*. Malgré l'effort de dernière minute et le jet privé baptisé *Air Force Vote Change* voguant de Milwaukee à Détroit, P. Diddy n'a pas réussi son pari de changer l'image du vote aux jeunes et leur vendre l'action de participer au scrutin comme sexy (phrase venant de l'artiste lui-même). Le rappeur qui habituellement a du succès partout (il a participé l'an dernier sur un pari au marathon de New-York) ne s'est pas prononcé lors du dernier droit électoral, visiblement déçu. Les 18-30 ans, soit 42 millions d'habitants américains représentant 25% du poids décisionnel électoral ont participé en plus grand nombre (18.4 % traduisant 20.9 millions de votes (Vargas, 2004)) mais peut-on attribuer cet engouement à l'apport très modeste des rappeurs ?

Domage pour le candidat démocrate qui n'a jamais caché son appréciation des œuvres des rappeurs : "Im fascinated by rap and by hip-hop. I think there's a lot of poetry in it. There's a lot of anger, a lot of social energy in it. And I think you'd better listen to it pretty carefully, 'cause it's important." (John F. Kerry, 2006)

Plusieurs rappeurs, s'ils n'ont pas véritablement de position ou n'avait pas d'allégeance particulière en sont venus au même constat que le reste de la communauté artistique et culturelle américaine avec la pensée "Anybody but Bush". Chuck D a de nouveau lancé une offensive contre le gouvernement républicain, semblant de plus en plus seul à se battre contre la politique américaine. Selon lui, le gouvernement exclut toujours certaines strates de la population mais avant l'épisode Katrina, les rappeurs ne se mêlaient plus à la sphère politique. Le rappeur Kanye West a créé tout un émoi (et laissé l'humoriste Mike Myers complètement médusé durant quelques instants, lui qui co-animait le segment) en lançant en direct à la télévision nationale lors d'un téléthon receuillant des fonds pour les sans-abris de l'ouragan "George Bush doesn't care about black people" sur le coup de l'émotion, de manière impulsive. Auparavant l'impact de la présidence du chef républicain n'avait pas semblé ébranler plus qu'il faut le monde rap ; Céline Dion avait même parue être une des plus scandalisée par l'inaction. Mis à part "l'éternel" pamphlétaire Chuck D. qui a enregistré "Hell No, We Ain't Allright" face à l'immobilisme devant la tragédie. Il y raconte que ses yeux ne mentent pas, qu'il sait ce qui s'est passé, que l'injustice et le manque de coopération entre les blancs et les noirs est toujours d'actualité. Cette chanson parle du fait que le peuple a tort de penser que tout va bien, que c'est une fausse impression pour calmer les masses et contenir le peuple afro-américain. Le rap à la radio est léger, c'est la fête mais le combat pour lui ne sera jamais terminé même s'il est de plus en plus seul dans son armée ! Malgré le fait qu'il devient un artiste en marge, il est "the rebel without a pause", décrit comme "hip-hop's original political powerhouse" qui continue à insuffler au paysage musical américain du "self-empowerment, awareness and social responsibility" coûte que coûte. (Entrevue parue dans le *Montreal Mirror*, juin 2008)

Jay-Z est aussi revenu, après un intermède sur cette tragédie qui a laissé des milliers de gens sans foyer, sans nouvelles de leur famille, abandonnés et entassés dans

un stade durant des mois dans des conditions qui ont frôlé les camps de réfugiés ou de concentration et où la plupart des sans-abris étaient des Noirs américains. Il l'a fait d'une manière moins directe que son collègue et ami West sur la chanson "Minority Report", en rappant "The commander-in-chief just flew by—did he stop? No ..." Eminem, le rappeur blanc a fait une des plus imposantes campagnes anti-Bush avec la chanson "Mosh" et a déjà annoncé en public qu'il avait des plans pour saboter les ambitions du leader politique "ambush this Bush administration." Mos Def qui est plus activiste que ses confrères et a souvent été plus vindicatif que plusieurs a osé dire : "He got a policy for handling [black people] and trash" en parlant du quarante-troisième président des États-Unis d'Amérique. Lors du *beef*, de la chicane opposant 50 Cent et son protégé membre de G-Unit, le rappeur The Game aurait déclaré que son mentor "is doing to hip-hop what George Bush is doing to America—killing it (ce que bon nombre de critiques pensent également)" (2006).

Plusieurs jeunes croient que les politiciens ne parlent pas la même langue qu'eux, qu'ils ne comprennent pas leurs intérêts, leurs craintes et leurs attentes mais les rappeurs comprennent-ils mieux les aspirations sociales ou démocratiques de ces jeunes ? Sont-ils tout aussi déconnectés que les politiciens depuis qu'ils sont millionnaires, éloignés de ce que peuvent vivre ou ressentir des adolescents face à leur éducation et leur santé?

Une chose est sûre, les rappeurs ne voulaient pas que se répètent les bévues de l'ère Bush à la dernière investiture à la présidence. Bien que la majorité fût de la campagne Obama, leader charismatique partageant certains traits de caractère avec eux, les allégeances étaient divisées, mais au sein du même parti. Russel Simmons a été plus discret dans ses choix lors de la course à la chefferie démocrate. Il a dit aux médias : "I talk to John Edwards more than I talk to anyone. He has said more things about the conditions we need to think about " mais il a semblé prendre du recul alors qu'Edwards se débattait pour sortir de l'embarras causé par ses relations extra-conjugales. 50 Cent le gangster a annoncé publiquement son soutien à Hilary Clinton, après même qu'elle se soit prononcée contre le rap faisant l'apologie de la violence et de la misogynie. Le très populaire rappeur/producer Timbaland, a organisé une fête pour récolter des fonds pour la campagne de l'ex-sénatrice de New York. Les rappeurs catégorisés comme alternatifs

Common et Talib Kweli ont annoncé leur support à la campagne menée par Barack Obama. Ils parlent de l'ex-sénateur de l'Illionois maintenant président dans leurs textes. "My raps ignite the people like Obama" scande Common dans "The People", alors que Kweli dit "I Speak to the people like Barack Obama" durant la chanson "Say Something". Common démontre son engouement pour la candidature d'Obama sur la page web <http://www.votehope2008.org> ou il écrit "Common is voting for Obama. Are you?" Dans un vidéo explicatif le rappeur dit :

"I'm voting for Obama. He's just there to do some good things in the world, for people all around the world, whether you're black, white, Latino or Asian, Obama is down for us."

Le chanteur R&B crooner Usher a dit quant à lui "Barack needs you. I need you. We need you." On voit Barack Obama aux côtés de l'artiste d'Atlanta Ludacris ("I'm just basically spillin' out my emotions to the world. 'Cause rap is about emotion. And I want you to feel what I'm feelin', 'cause that's what it's all about.") dans une journée pour YouthAids. Seul le toujours plus paradoxal Ice-T a annoncé voter en juin 2008 pour John McCain, puis a légèrement modifié son discours en disant qu'il voulait sauver Obama en appuyant McCain prétextant que son album "BodyCount" aurait pu nuire à la campagne du candidat de Chicago.

Est-ce suffisant pour avancer que les rappeurs ont une influence dans toutes les sphères déterminantes des choix sociaux (politique, religieux...) ? Ne se limitent-ils pas à ce que consomment les adolescents dans le quotidien ou comme produit d'une importance moindre voire frivole et superficielle ? Est-ce pour cela, par conscience de leur pouvoir mitigé qu'ils ne font que rarement incursion dans les milieux décisionnels américains ? Est-ce que l'influence que les rappeurs exercent est véritablement fondée et dans l'affirmative cette incitation a-t-elle une portée et une étendue qui serait davantage qu'un épiphénomène qui se traduisait en un impact réel sur les croyances et les valeurs de la population ? Peut-être que l'influence des rappeurs est marquée face aux choix plus superficiels mais l'inverse est probablement aussi vrai : la star n'a pas une emprise suffisante à long terme sur son public quant aux choix de vie plus décisifs. L'auditeur de musique hip-hop s'en tient possiblement aux conseils de ses proches, aux leaders

d'influence (du Two Step Flow of Communication de Lazarsfeld et Katz) de leur milieu ambiant.

5.3 Barack Obama ou le rêve américain hybride et futuriste

La célébrité d'Obama montre seulement que l'idée de W.E.B. Du Bois d'une double-conscience comme définition de la condition noire aux États-Unis n'existe plus. Les deux "moi" combattants ont été réunis. Le "Nègre" est finalement reconnu comme un citoyen américain à part entière. Mais il ne faut pas s'enthousiasmer trop vite : l'institution multiculturelle la plus intégrée aux États-Unis demeure l'armée. (Gilroy, 2009, p.109)

La récente élection du premier président noir en 2008 est-elle un cheminement de la rédemption américaine? Les États-Unis ont-ils unanimement, comme les minorités y habitant décidés de "voir le monde moins par la lorgnette des droits civiques que par le prisme des valeurs humaines, universelles et individuelles" (p.26) Barack Obama, tout comme les rappeurs, est reconnu pour son éloquence porteuse d'espoir, sa prestance, sa sensibilité et son charisme indéniable. Tout comme les rappeurs-pionniers, il est né au début des années 1960 alors que le pays est plongé en plein marasme après les assassinats consécutifs de figures emblématiques de la volonté de changer la société. Tout comme KRS-One ou Kool Herc, le président dans sa jeunesse séparait les univers : "J'ai appris à passer de mon monde noir à mon monde blanc. Conscient que chacun d'eux possédait son langage, ses coutumes et ses signes, convaincu qu'il suffisait d'un effort de traduction de ma part pour qu'ils se rejoignent.... "

Il y a beaucoup de liens à faire entre les mutations propres au mouvement hip-hop et les implications de Barack Obama dans l'histoire et la politique face au changement social. Il n'y a pas d'illusion possible, ils ont un parcours parallèle, prouvant que le rap a eu une importance dans le paysage culturel mais aussi dans la collectivité. En 1985, alors qu'il a 24 ans, le président habite à Chicago et s'enquiert de la situation de son pays:

Je voulais le changement. Un changement à la Maison-Blanche, où Reagan faisait un sale boulot; changement au Congrès docile et corrompu. Changement dans l'humeur du pays, folle et introvertie. Mais aucun changement ne vient d'en haut. Il ne peut provenir que d'une base mobilisée. J'allais donc mobiliser les Noirs. (Obama, 1985).

Il fait la promotion de plans de relance dans le South Side en tant que leader de quartier et veut rassembler les citoyens dans la défense de leurs intérêts, la création de bureaux d'emplois et la lutte contre la délinquance juvénile. Il est tout comme le rappeur un "intellectuel organique" près de sa communauté d'origine (pour les artistes, corps social d'adoption pour Obama) avec laquelle il évolue au quotidien. Son mentor Jerry Kellman a dit de cette époque : "Il est arrivé idéaliste, et reparti pragmatique." Comme Afrika Bambaataa et la Zulu Nation, il travaille sur le terrain, auprès des gens pour promouvoir des valeurs et revendiquer des droits qui auraient dû être acquis depuis longtemps. Dans les années 1990, Barack Obama est au diapason des luttes des Noirs de son pays en entier. Il est à la politique ce que les rappeurs *gangsta* de la Côte Ouest sont à la rue; le futur président revendique sur les tribunes d'état ce que les groupes comme NWA réclament par leur musique. Il a amené à l'assemblée de l'Illinois les idées de lois contre le profilage racial, en obtenant, au nom de la communauté noire une surveillance vidéo des interrogatoires de police dans l'État et militant pour un moratoire local sur la peine de mort. Un processus capital qui aura servi d'exemple au procès Rodney King avec l'impact que l'on connaît. Barack Obama, l'activiste de la première heure, a depuis longtemps appris à mobiliser la rue comme les icônes de la culture hip-hop.

5.3.1 Amérique post-raciale?

Il y a cependant eu une brèche dans l'idéalisme américain depuis le début du mandat de Barack Obama. La police et certaines instances semblent encore porter préjudice à la communauté noire américaine, même contre ses intellectuels. Plusieurs figures et personnalités marquantes de la pensée noire ont été sujet de critiques racistes au cours de leurs carrières ou victimes de menaces. Le débat racial est toujours d'actualité aux États-Unis, le président ayant déclaré "l'importance que continue à revêtir le facteur racial aux États-Unis, malgré les progrès accomplis, dont il est la preuve vivante". Cette déclaration aura-t-elle des répercussions chez les artistes, y aura-t-il dénonciation de la discrimination sur rythmique stylée? Les rappeurs reviendront-ils aux barricades pour traiter des bavures policières et du fait que leur population est disproportionnée dans les pénitenciers ou il y a parfois eu erreur sur la personne. "C'est le cauchemar de tous les

Noirs et la réalité que vivent de nombreux Noirs" a déclaré Deval Patrick, gouverneur du Massachusetts, référant au malentendu occasionné par le cas Henry Louis Gates. Les rappeurs sont-ils encore habilités avec leurs statuts d'artistes "nouveau bourgeois" à être les porte-paroles des jeunes de milieux défavorisés où les arrestations sont massives, souvent non-justifiées et que les nombreux jeunes sont victimes d'erreurs? Le débat public sur la question raciale chez nos voisins du sud est relancé, l'intelligencia et les créateurs y participeront-ils?

"The society we have made simply won't survive without the values of tolerance. And cultural tolerance comes to nothing without cultural understanding. In short, the challenge facing America in the next century will be the shaping, at long last, of a truly common public culture, one responsive to the long-silenced cultures of color. If we relinquish the ideal of America as a plural nation, we've abandoned the very experiment that America represents."(Gates, 1992, p.176)

Le doyen des Black Studies d'Harvard traite lui-même des excès du rap et de sa dérive dans la violence, basculement parfois motivé par des raisons justifiées. Les préjugés quant à la couleur de la peau sont encore présents, même à l'ère Obama et ne touchent pas que les strates pauvres de la société mais les intellectuels et les leaders afro-américains. Malcolm X disait "What do you call a Black man with a Ph.D.?" et répondant avec ironie pas si mal placée, "a nigger."

Henry Louis Gates Jr. faisait un constat qui ne semble toujours pas dénué de sens face à la culture hip-hop:

"When you're faced with a stereotype, you can disavow it or you can embrace it and exaggerate it into the nth degree. The rappers take the white Western culture's worst fear of black men and make a game out of it."(Howe et Strauss, 1993, p.14)

Il y a exacerbation délibérée du stéréotype. Les rappeurs de type *gangsta* californien des années 1990 reprirent cette peur et ce stéréotype pour l'amplifier jusqu'à la parodie, l'exagération devenant de plus en plus extrême, mélange de mégalomanie et de caricature. Les Noirs sont toujours victimes de leur couleur à l'heure actuelle. Le président Obama a dit lui aussi que les descendants africains-américains et la communauté latino sont arrêtés par les forces de l'ordre de manière disproportionnée. Pour valider cette affirmation, le chef du gouvernement a repris une étude menée par The

Center for Constitutional Rights datant de 2006. Les statistiques y sont catégoriques, 80% des gens arrêtés ou questionnés par le NYPD (la police de New York) sont Noirs ou Hispaniques. Par ce rapport déplorable nous sommes informés qu'il y a encore de la ségrégation après l'élection historique de Barack Obama. Il y a tout lieu de croire que les rappeurs ont encore leur place dans le débat politique et social, qu'ils se doivent d'y participer en étant à nouveau plus crédibles et impliqués.

5.3.2 La nomination rap

Il y a également le pseudonyme présent dans le rap et le monde du graffiti voulant prendre la voix des laissés-pour-compte. Se construire une *persona* c'était auparavant exprimer son statut d'*outsider*, de rebellion contre la culture dominante. C'était représenter la voix des sans voix, masquer sa véritable identité pour représenter sa communauté. Comme nous l'avons exprimé précédemment, les pseudonymes étaient une méthode pour le rappeur de représenter l'anonymat des Noirs américains et de choisir son propre nom, en exprimant ce qui l'habitait en tant qu'individu d'abord mais aussi en tant que membre d'un groupe (*crew*) et d'une communauté, en tant que voix spécifique des laissés pour compte. Ils voulaient révéler au monde qui ils étaient et d'où ils venaient, les épreuves qu'ils ont traversées, ce qui les a marqués. Aujourd'hui, ils sont fidèles à l'actualité avec des sobriquets liés à la société de consommation tel 50 Cent, Chamillionaire, Puff Daddy, Bow Wow....Maintenant le rap s'apparente plus au *disco*, autre genre populaire chez les Noirs américains et hymne à la fête...Les tubes sont réalisés pour le *dancefloor* avec des paroles comme "Say yeah! Wave your hands in the air like you just don't care, sha na na!" C'est justement ça le hic, pour les détracteurs de la récente migration identitaire du rap. Il y a moins de conscientisation plus de "party like the're is no tomorrow", la seule vocation est semble-t-il de faire danser.

5.3.3 In God We Trust

La politique semble être moins préoccupante pour les rappeurs depuis l'élection de Barack Obama. À part donner leur appui de façon publique, les artistes sont effacés des tribunes où une bande de *happy few* de la tangente indépendante de la musique s'impliquent. Il semble en être de même pour la religion, malgré le fait que cette

thématique effectue un retour sur la scène médiatique (Madonna et la Kabbale, Whitney Huston se fait baptiser comme *Black Hebrew* et rencontre Ariel Sharon). Si la première génération d'interprètes était plus près de la confession musulmane, les membres actifs ont leurs croyances mais n'en font pas l'apologie sur leurs albums. Ils ponctuent certes leurs discours lors de remise de prix de "Thank Lord, thank you Jesus" à n'en plus finir mais pas de façon plus sentie que les chanteurs pop ou country. Des groupes en marge affichent leurs convictions religieuses mais ne sont pas légion. Jurassic5 et talib Kweli sont ouvertement convertis à l'Islam et Mathis Yahu est le seul rappeur juif orthodoxe ! Ils ne sont pas comme Bob Marley à l'époque, dans une double revendication, politique et religieuse. Les rappeurs détenant la foi n'expriment pas un nouveau culte tiers-mondiste comme le chanteur et ses croyances rastafaristes. Il n'y a pas eu dans le monde rap comme dans celui du reggae une idéologie révolutionnaire, une hymne au refrain universel à la "Get up Stand up", fière à la fois de sa dignité retrouvée dans la lutte et exigeant d'une justice sans entraves.

5.3.4 Cocktail musical

C'est le moment où le rap commence aussi à collaborer avec les autres genres de musique populaires aux États-Unis, symboles du *crossover* effectué par le rap face à l'ouverture de sa société ! Les chanteurs hip-hop se sentent assez en contrôle et confiants pour tenter d'autres expériences et faire évoluer leur art. Tâter le mélange rap et rock permet de faire découvrir leurs réalisations à un ensemble plus hétérogène d'auditeurs. Ils ne se limitent plus au public amateur de hip-hop conquis d'avance et séduisent d'autres scènes. Jay-Z travaille avec entre autre Coldplay ou U2, les producteurs de The Neptunes produisent des hits planétaires pour les idoles du monde pop quelles soient Gwen Stefani, Britney Spears ou Madonna. Le réalisateur Timbaland collabore avec la rappeuse Missy Elliott et lui insuffle un nouveau style mais devient un géant de l'industrie en créant des chansons pour Justin Timberlake, Nelly Furtado ou encore avec l'héritier du grunge Chris Cornell (ancien chanteur de Soundgarden et Audioslave), le faisant évoluer le temps d'un projet du rock pur au *r&b* sirupeux). Avec l'aide des rappeurs-producteurs certains artistes passent de l'*underground* sombre au *mainstream* le plus vendeur. Au plan de la

sonorité, les rappeurs et artistes du monde hip-hop sont les devins de la musique du futur, amalgame de pop, rap, musique électronique et rock au même moment. Ils prennent des risques mais ceux-ci rapportent soit en argent ou en succès d'estime. Si tous n'ont pas l'opportunité de travailler avec une diva de la pop ou n'en ont simplement pas l'intention, ils peuvent trouver leur propre créneau et expérimenter. C'est ainsi que des artistes plus en marge, des créateurs purs du hip-hop trouvent leurs pairs du côté rock indépendant ou expérimental. Par exemple, Mike Patton l'inclassable avec les X-Ecutioners, l'Allemand Alec Empire (qui après une brève incursion dans la danse *break* avait délaissé le genre hip-hop pour son virage trop commercial) et El-P (la figure emblématique du courant rap marginal), Rage against the machine et Dj Shadow, Sonic Youth et Cypress Hill ou le décapant "Cool Thing" avec Public Enemy. Une des collaborations les plus intéressantes est celle entre le groupe Wu Tang Clan et leurs acolytes, les français d'IAM. La pièce "La Saga" mélange des couplets à saveur politique avec des refrains-boucles en anglais, amalgame des voix des six artistes.

5.4 Run DMC "La superstructure ou la passerelle entre les époques"

Nous reviendrons rapidement à l'impact global qu'a eu et a toujours Russel Simmons, membre leader de Run DMC sur l'échiquier (et le chèque) du mouvement. Il est indéniablement le pionnier de l'industrie hip-hop sous l'angle des ventes et des propositions engendrant des dividendes. Si Afrika Baambataa et Kool Herc sont responsables de l'arrivée du genre musical, ils ne sont pas liés à sa tangente commerciale et sont aussi devenus un peu marginaux quand le mouvement a muté. Durant les décennies suivantes, Simmons est resté au front, comme artiste un moment avec son groupe RUN DMC mais aussi en tant que chef d'entreprise de vêtements (Phat Farm) et de compagnie de disques (Def Jam Recordings en 1984 avec son acolyte Rick Rubin avec un investissement de 5000\$ en 1984 alors qu'ils étudiaient à l'Université de New York). Celui qui anime aujourd'hui à la radio l'émission "Russell Simmons' Hip-Hop Laws of Success" a appartenu à la génération d'artistes émergents qui vendaient leurs cassettes fait maison dans des fêtes ou dans leurs voitures. Il a résisté et peut encore aujourd'hui

compétitionner avec la mouture d'entrepreneurs qui dominent l'industrie tels Jay-Z du royaume Roc-A-Fella et P. Diddy du conglomérat Bad Boy Entertainment. Il a compris, avant tous les autres, comment élargir son empire et prospérer en séduisant au fil des ans une clientèle jeune pour qui voir et entendre est synonyme de sortir son porte-monnaie. Au même moment où Public Enemy entrait par la grande porte dans le monde du rap, Run DMC avait déjà fait un battage auprès des amateurs de hip-hop. On peut les proclamer # 1 sans que personne qui connaît de près ou moins le rap puisse en être offensé ou tenté de prouver le contraire (pas même le roi actuel Jay-Z à qui Def Jam a d'abord racheté Roc-A-Fella puis l'a mis en charge de sa propre étiquette de disque). Nous disions donc, ils ont toujours été un pas à l'avance de tout autre artiste du milieu rap. Les premiers à avoir leur propre maison de production avec laquelle déjà en 1984 et leur premier album ils ont codifié le style des b-boys (survêtements, chapeaux, chaînes en or). Sur cet effort initial, ils ont été les premiers à faire l'apologie de la fête comme dans leur *hit* "It's Like That" avant que le rap migre en Californie. Ils sont les rappeurs originels à se lancer dans le marketing (comme nous avons mentionné avec leur lucratif contrat pour "My Adidas") et à produire un artiste populaire LLCOOLJ. "Rock Box" est le clip préoriginal de rap diffusé sur la chaîne de télévision musicale MTV. Run DMC est le groupe initial à mélanger son genre avec le rock d'Aerosmith sur "Walk this Way" en 1986 qui fut un succès commercial instantané, récoltant prix et appréciation de nouveaux admirateurs. Russel Simmons a été avant 50 Cent et P.Diddy le leader de la mode vestimentaire de style urbain avec Phat Farm. Il a élargi sa gamme d'articles avec une collection pour femme "Baby Phat" dont sa femme était la créatrice principale et a participé après son divorce aux émissions de télé-réalité de cette dernière. "It's good to be raw". Il est encore aujourd'hui à être parmi les plus riches. Son frère Joseph Simmons dont le pseudo des débuts était "Son of Kurtis Blow" s'est rebaptisé Rev Run pour révérend car il est devenu pasteur et prodigue ses bénédictions dans l'émission de télé-réalité *Run's House* (dont P. Diddy est le producteur) avec sa femme et ses sept enfants. RUN DMC fait partie du hip-hop depuis le début et demeure, encore aujourd'hui, dans la troisième période de cette culture adolescente un des actants principaux. Le groupe est ce que Lisa Sullivan décrit comme "the bridge generation".

5.4.1 De la moquerie du rappeur blanc au respect, de Vanilla Ice à Eminem

"By the late 1980's rap replaced R&B as the most popular music for young blacks, but the largest audience for rap music is white suburban youth, thus continuing the phenomenon of the "white negro" diagnosed by Norman Mailer in 1957." (Best et Kellner, 1999, p.9).

Pourtant séparés que par quelques années d'intervalle, Vanilla Ice et Eminem, sont deux figures du rap caucasien dont la réception est à l'opposé chez les amateurs de hip-hop. Il semble y avoir une critique plus acerbe de l'artiste caucasien lorsqu'il décide de faire de la musique traditionnellement associée au mouvement noir américain. Il ne peut commettre d'erreur de parcours et se doit de rester dans la pure convention rituelle du hip-hop. Ses origines doivent refléter son orientation et il doit être authentiquement interpellé par sa culture d'adoption. La différence entre les deux prototypes de rappeurs blancs est que Vanilla Ice a trop subitement tenté de rendre son rap rentable, il a passé pour un *sellout* voulant capitaliser sur la culture noire. Il n'était pas membre d'un *crew* et il avait toutes les caractéristiques du *wigger* malgré ses origines modestes. Il a rapidement participé à un film pour toute la famille avec Teenage Mutant Ninja Turtles II et est l'auteur de sa chanson titre insipide. Il s'est affiché publiquement avec Madonna et comme son seul succès radio, leur histoire d'amour a été un feu de paille. Le *blancbec white trash* des ghettos de Detroit, ville des usines automobiles est quant à lui devenu la voix d'une génération. Par la puissance narrative de "Stan", mêlé à la voix de Dido au refrain, il a su enflammer l'adolescence enragée. Comme Elvis Presley, il était inclus dans la communauté noire de sa ville natale. Son groupe D12 et lui s'étaient scindés et la vie dépeinte dans le film *8 Mile* (réalisé non pas au début de sa carrière mais alors que celle-ci était bien implantée) était honnêtement inspirée de sa jeunesse.

"Sometimes I feel like rap music is almost the key to stopping racism. Say there's a white kid who lives in a nice home, goes to an all-white school, and is pretty much having everything handed to him on a platter - for him to pick up a rap tape is incredible to me, because what that's saying is that he's living a fantasy life of rebellion." (Eminem, 2004, <http://www.eminemworld.com>)

Il n'a pas été un imposteur lorsqu'il a fait cette déclaration et a mené ses paroles en action s'investissant en politique et dans la vie communautaire de Détroit. Cela n'empêche pas qu'il soit aussi marqué par les stéréotypes du rap tels la misogynie et

l'homophobie. Vanilla Ice vient d'un quartier migrant de Miami et a sensiblement le même parcours que tout rappeur noir américain mais il ne sera jamais pris au sérieux, et encore aujourd'hui alors que le rap est omniprésent, il attire de façon nostalgique plus la moquerie que le sérieux. Il semble avoir gardé, dans les esprits, le côté parodie du genre rap avec un style, un langage et le mimétisme vestimentaire qui penche vers la caricature plus que vers la réalité. Peut-être n'était-il pas crédible et qu'il le restera car il est apparu au moment où le rap était violent et *gangsta*. Eminem, blanc rappeur de la troisième mouture est pris au sérieux et a amené le rap à étendre encore plus sa popularité internationale.

5.4.2 Le hip-hop comme référence, la mouvance des modes d'expressions face au rap

Le rap a gravi les échelons dans la deuxième période et son règne sur le monde de la musique devint plus affirmé. Il a joui d'une plus grande diffusion et démontre sa présence sur toutes les plates-formes. Le changement de paradigme s'effectue d'abord par l'émergence de magazine dédiés à ce type de musique tels *The Source*, *Vibe* ou encore *Rap Pages* permettant aux jeunes de toutes les régions des États-Unis de s'informer sur les artistes, les albums et leurs tournées. Les réalisateurs de films afro-américains s'intéressent aussi à la culture hip hop comme John Singleton, Albert Allen Hughes. Les écrivains tels Henri Martin "Scoop" Jackson, Carlito Rodriguez ou Bonz Malone relatent entre réalité et fiction l'environnement des rappeurs. Des historiens et des sociologues comme Robin Kelley et Mary Pattillo s'intéressent aux relations entre ethnicité et milieu urbain et à l'impact de la culture hip-hop. Delacy Davis, Lisa Sullivan et des activistes tentent de mobiliser la génération noire à agir pour une nouvelle revendication de leurs droits et une consécration raciale.

Le mouvement hip-hop a un véritable impact auprès des autres arts noirs, il dicte les tendances depuis son entrée dans le monde de la musique. Cette constatation est surtout apparente au cinéma. *Shaft* le justicier noir comme garant de l'époque des droits civiques est aux prises avec une société blanche corrompue. Les films de cette période sont un mélange de Malcolm X le guerrier et de Martin Luther King le pacifiste. Ils sont liés à l'esthétique des films de gangsters à la *The Mack* ou *Coffy*. La blaxploitation est un courant du cinéma américain des années 1970 qui a fait sortir des clichés l'image de la

communauté afro-américaine en les présentant dans des rôles imposants, comme vedettes, personnifiant des gens honnêtes où ils n'étaient plus que faire-valoir clichés du héros blanc. *Do the Right thing* de Spike Lee est un écho au rap de Public Enemy et à la première génération de rappeurs. L'histoire est celle d'un honnête adolescent noir qui, lorsque la police et ses employeurs italiens commettent une injustice raciale, décide contrairement à ses valeurs de se battre. Sur la percutante *Fight the Power* (dont le vidéoclip est extrait en partie du film) il rejoint les rangs de ses frères.

Les films de réalisateurs noirs des années 1985-1995 sont en lien avec la mentalité des *gangsta* et évoquent en images la mentalité *Black, Young and Don't Give a Fuck*. Les films des frères Hughes à la *Menace II Society* ou des artistes tel John Singleton de *Boyz n The Hood* en sont des exemples sans consécutions. Les protagonistes sont des vendeurs de drogues et des délinquants de quartiers pauvres de Californie qui, s'ils ne changent pas, finiront par se perdre ou mourir. Ils montrent en images une réalité dure et crue des quartiers de la ville des anges et de la vie de jeunes voyous aux tragiques destins.

La culture hip-hop est si influente sur le milieu du *showbiz* noir qu'en plus d'influencer Hollywood, les rappeurs deviennent acteurs (au détriment d'acteurs afro-américains de formation) pour faire fructifier les recettes au box-office. Ice Cube comme nous l'avons précédemment mentionné est un comédien à temps plein, sortant un album par trois ans. Eminem et 50 Cent ont campé des rôles inspirés de leurs biographies et ascension comme figures de proue du rap (le premier a été acclamé, le second ridiculisé, tout deux engrangeant des recettes faramineuses), Jay-Z a fait quelques incursions mais n'a pas encore campé de rôle important et P. Diddy a eu un rôle secondaire dans le film *oscarisé Monster's Ball*.

"I'm at a point where I don't have to wait for the income from the record to survive, so I'm in a comfortable zone, but I'll make rap record. As long as I feel I have something to rap about." (Ice T, 2008) Le rappeur, comme nous l'avons mentionné, joue dans une série télévisée populaire et semble préférer sa carrière d'acteur. Il produit moins d'albums en sachant qu'il a vieilli et que son discours est peut-être moins en lien avec les réalités auxquelles les jeunes sont confrontés. Serait-ce la mission fondamentale des rappeurs qui permute lorsqu'ils se font vieux? "We have groups that do that, but I can't rap with the mentality of an 18 year old when I'm in my 30's. When I first got into the rap game, I had

an early dream of unifying rappers." (Ice T, 2008) Tout comme le rappeur vieillissant LL Cool J qui vient de tenter sa chance lui aussi dans une série télé où il campe comme Ice-T le rôle d'un policier (autrefois un rôle qu'il aurait amèrement méprisé). Mos Def, artiste moins mainstream, fait de même avec le cinéma et choisit des rôles dans des productions de réalisateur-auteurs à la Michel Gondry, Redman et Methodman dans des comédies réussies. Ludacris se moque des rappeurs dans *Crash* où il campe un voyou et est très crédible comme critique de sa propre réalité dans *Hustle and Flow* histoire d'un proxénète pauvre du Sud qui veut devenir vedette. Le duo Outkast a réalisé tous les aspects de son film audacieux *Idlewild* dont le succès a été mitigé. Des acteurs à la Will Smith font aussi le saut du côté du pseudo-rap un peu facile mais avec leur statut de star tirent tout de même profit de leurs incartades. RZA du Wu Tang Clan se consacre à faire de la musique plus politisée pour les bandes-son de Quentin Tarantino ou Jim Jarmush (*Ghost Dog* !) autre cinéaste demeuré indépendant comme le rappeur qu'il a choisi.

Un film déroge à la règle et est une tentative du réalisateur français Michel Gondry de ramener le rap à son époque qu'il définit de glorieuse. *Dave Chappelle's Block Party* est un film sur les artistes alternatifs du rap commercial aux États-Unis, qui sont populaires mais ne vendent pas autant que Ludacris ou Lil' Wayne. La caméra du réalisateur suit les artistes, parmi les plus investis socialement tels que Common, Mos Def et Talib Kweli (à l'exception du très en vue Kanye West). Le film est le récit documenté d'un concert un soir d'été 2006 à Brooklyn, amalgame de scènes entrecoupées de la préparation des intervenants (dont la surprise ultime : un retour organisé des Fugees huit ans après leur séparation), du show comme tel, le public et de sketches humoristiques de Dave Chapelle. Le documentaire musical nous permet d'entrevoir tous les artistes du mouvement hip-hop qui sortent des sentiers battus et rappellent les pionniers des véritables *block parties*. Sans que le film ne soit une propagande, nous ressentons l'amertume et la nostalgie du rap d'autrefois. Malheureusement le film n'a pas eu un grand succès au Box Office mais à quand même su attirer un public de cinéma de répertoire et un accueil chaleureux des critiques de cinéma. Son pauvre rendement est par contre signe de son temps, qu'ardeur et bonne volonté ne comptent guère contre la machine hollywoodienne et les rappeurs-acteurs-stars.

5.5 Le rap accepté par l'establishment blanc

"Le rap fait aujourd'hui tenir ensemble des gens qui n'ont rien en commun mais qui appartiennent à la même société." (Bethume, 2003)

Le rap peut encore choquer quelques puritains ou parents concernés des banlieues "vanilles" de certains États américains, mais pour la *populace*, il est maintenant culture établie et reconnue. Les rappeurs en sont conscients et choisissent de se rebeller en créant des scandales peu reluisants ou en abandonnant leur résistance d'antan. L'académisme et les institutions reconnaissent les artistes rap, qu'ils en soient heureux avec un sentiment de glorification ou au contraire dégoutés. Les artistes rap sont maintenant aussi nommés, que ceux des autres styles musicaux, aux cérémonies récompensant la musique américaine contemporaine tels les Grammy Awards ou les American Music Awards. Eminem a gagné le prestigieux Oscar de la meilleure bande sonore à la cérémonie de 2003 pour le film *8 Mile*, une première pour un rappeur avec les contributions d'artistes tels Wu-Tang Clan, Mobb Deep, Cypress Hill ou encore Notorious B.I.G... quelques années avant l'attribution de l'Oscar pour celle décrivant la réalité du milieu dans le film *Hustle and Flow* avec comme récipiendaires les gangsters sudistes 3.6 Mafia au sortir de prison. Ils ont même fait une version symphonique devant le *gratin* hollywoodien d'artisans et critiques "It's hard out here for a pimp" suivie d'une ovation. Les véritables gangsters sur scène, la chanson sur les aléas de la vie d'un maquerau, rien n'a causé de choc chez l'audience. Comme dans la plupart des cas précédents en termes de culture ou de produits, à un moment incontournable il y a consensus et les derniers belligérants capitulent ou il y a à tout de moins une résignation. Tout le monde fredonne des airs de rap (et ses dérivés r&b, soul, soft rock) ou est en contact avec cette musique, à l'épicerie, chez le dentiste, à l'université. Il y a homogénéisation et la culture hip-hop est devenue une culture de masse, du ghetto à la bourgeoisie, chez les jeunes et les moins jeunes:

Ce qui est formidable dans ce pays, c'est que l'Amérique a inauguré une tradition où les riches et les pauvres consommateurs achètent la même chose. On peut regarder la télévision et voir Coca-Cola et on sait que le président boit du Coca, que Liz Taylor boit du Coca, imaginez un peu, on peut soi-même boire du Coca. Un Coca est toujours un Coca, et même avec beaucoup d'argent, on n'aura pas un meilleur Coca que celui du clodo du coin. Tous les Cocas sont pareils et tous les Cocas sont bons. Liz Taylor le sait, le président le sait, le clodo le sait et vous le savez. (Warhol, 1977)

Le discours avant son temps de l'artiste Andy Warhol, lui-même passé maître dans la récupération des tendances et leurs ventes, au flair indéniable pour ce qui sera en vogue dans *The American Way of Life* aurait simplement pu remplacer Coca-Cola par rap. Le rap pour ses sonorités est rarement médiocre, il est agréable aux oreilles et entraînant. On ne peut pas par contre appliquer comme inconditionnelle cette citation au contenu et paroles des chansons, ce serait discrétionnaire ou à tout de moins arbitraire! Même dans l'esprit des rappeurs, les États-Unis ont reconnu le changement. Le message était d'abord: "What's a brother gotta do to get a message through the Red, White and Blue?" comme le chantait haut et fort Ice-T. Le message est maintenant devenu univoque: "My music is a product of who I am where I came from. I'm made in America. I'm not from Mars or nowhere else" dit Ice-Cube, héritier d'Ice-T tout deux acteurs et bons vendeurs de produits commerciaux. La rébellion pour les jeunes des banlieues est-elle encore possible à travers le rap alors que leur ancien "statement contre l'establishment" est devenu *mainstream*?

5.5.1 Universalité du mouvement hip-hop de la troisième mouture

"Hier encore domaine réservé des Noirs pauvres, le hip-hop fait dorénavant partie de la culture officielle américaine, avec des cours universitaires sur le domaine dans des universités réputées." (La Meslée, 2009, p.106)

L'interprétation de la culture hip-hop est partagée voire absolue! Cette culture est généralisée et devenue sens commun pour l'ensemble des citoyens américains Les jeunes américains mais aussi leurs cousins tous azimuts savent maintenant déchiffrer le langage utilisé par les rappeurs et mieux le décoder qu'il y a vingt ans, alors que le jargon était compris par des initiés seulement. La culture a dépassé la phase du *mainstream*, elle est à la fois massifiée et internationale. L'anglais et les *slangs* utilisés par des artistes tels Lil' Wayne sont intégrés partout, le discours des rappeurs est maintenant capté par la planète quasi entière. On sait par exemple que *benjamin* veut dire un billet de cent dollars, que *bone* veut dire "os" mais aussi "pénis", "cigarette", "partir" tout dépendamment du contexte, qu'*off* est égal à tuer, et que *O.G.* est un acronyme pour Original Gangster. Le langage autrefois codé des rappeurs est devenu lui aussi *mainstream* tant chez les jeunes

qu'auprès des adultes (*bling bling* à la Sarkozy) et a même intégré les dictionnaires. Par exemple, le Oxford Dictionary a des définitions de termes tels *dope*, *bling-bling* ou encore *jiggy*. Déjà en 1979, le hip-hop avait eu son premier hit planétaire avec "Rapper's Delight" de Sugar Hill Gang vendu à plus de 75000 copies par semaine (Chang, p.131) dans des pays aussi diversifiés que la France, le Japon ou les Pays-Bas (dont les paroles vantaient, précurseur du *bling*, les Holiday Inn et les Cadillacs). Y aura-t-il une nouvelle génération de rebelles ou le hip-hop va-t-il devenir conventionnel et écouté par des parents? La réponse ne saurait tarder, car si les "rebelles" avant-gardistes tels le poète Lucien Francoeur l'ont essayé, il semble si populaire que plusieurs ont tenté d'en tirer partie même des artistes québécois. Nommons le très oublié "Treat her like a lady" de Céline Dion (1997) ou "Le pape du rap" (en fran-glais!) de Daniel Lavoie 1990. Nous avons évoqué ces deux exemples car ils vont de pair avec le désir commercial du rap ou pour un artiste de renouveler son répertoire avec une chanson tendance. C'est pour cela que nous ne nommons pas des groupes tels Loco Locass qui sont à la base un groupe affilié au mouvement hip-hop et à teneur politique de surcroît.

Si la culture est un reflet de la société toujours changeante, en mutations et qui ne cesse de se réinventer, le hip-hop est un exemple fidèle des transformations observées. La culture crée aujourd'hui de nouveaux environnements économiques et donne naissance à divers marchés. Cette culture semble, au premier abord appartenir maintenant à celle massifiée ayant été récupérée au milieu des années 1990 par les industries visant un profit économique. Les penseurs de l'École de Francfort pourraient y associer une production sérielle et standardisée qui ne mène plus à une volonté de transformation sociale ni à une œuvre d'art accomplie car la subjectivité n'est que pauvrement développée. Il y a différents échanges, substitutions, heurts, désaccords entre la culture intellectuelle promue par ses intellectuels et la culture de la rue aux habitudes mercantiles. Le hip-hop comme d'autres mouvements entraîne avec lui diverses idéologies, subtiles ou flagrantes. Il est certes un système codifié qui influence l'imaginaire collectif. Il y a manipulation de l'industrie musicale en entier et par ses vecteurs comme le rap dans le social, le politique, la moralité et les standards de vie. Ceux-ci peuvent-être divisés et répertoriés selon deux sens : l'inatteignable ou ce qui restera à l'état de désir fantasmé et ce qui peut être consommé dans le moment présent.

Nous tentons par la présente d'amener une discussion quant à la dimension historique et à l'évolution du phénomène. Comme nous avons mentionné, l'identité musicale, textuelle et éthique du hip-hop est formée dans les années 1980 à New York. C'est là que sont nés les codes culturels, mode, styles et langages de cet art de rue, ou la nouvelle culture a fait ses premières marques.

New York est la patrie de la rime, l'infini garant de l'esprit hip-hop dans le crâne de la moitié de la planète. Il fait parti du décor et charrie avec lui ses splendeurs et ses misères, ses clubs de disco kitsch, ses Block Parties devenus légendaires et les millions de graffitis qui recouvrent sa peau bétonnée. (Cachin, 2001, p.28-29)

Le but des pionniers du rap était la fraternité entre les jeunes noirs et les habitants d'un même quartier et de s'élever par la connaissance, celle de soi, des autres et de la société dans laquelle ils évoluaient. Puis comme dans toute culture qui se développe, il y a eu avènement d'un *star system* du rap avec l'identification du spectateur. Les vedettes afro-américaines qui ont tour à tour été des jazzmen, des acteurs, des sportifs dégageaient une aura puissante et étaient porteuse d'un charisme indéniable prouvant que ce système fonctionne. Par les conventions et thématiques du milieu de l'*entertainment* américain la culture de l'entreprise a récupéré ses artistes-stars les rendant magnats de la finance à la Donald Trump ou Rockefeller (étiquette de disque de Jay-Z est un hommage jeux de mots Roc-A-Fella Records).

CONCLUSION

Le hip-hop n'est-il pas une partie du contexte commercial de son pays comme le sont Hollywood, l'industrie de l'automobile ou tout autre produit?

Le hip-hop n'a pas été une importance déterminante dans les choix idéologiques et politiques des citoyens américains et influence principalement les choix de consommation mais il permet à plusieurs strates de la société de se réunir et de partager des intérêts communs. Plus que tout autre genre de musique le rap lie les gens peu importe leur statut économique, leur race, leur genre et plus récemment leur âge. Il y a de tout pour tous les goûts et la grande famille ne cesse de s'élargir. Eminem le dit :

S'il y a une musique capable de briser les barrières racistes, c'est bien le hip-hop. Quand je fais mes concerts, je regarde la foule et je vois des noirs, des blancs, des chinois et des coréens, je vois toutes ces nationalités réunies pour une seule chose. Vous ne voyez pas ça dans les concerts de country, ni dans les concerts de rock. C'est le hip hop qui fait ça. (Cachin, 2005, p. 238)

La culture populaire est destinée à tous, peu importe son vecteur ou son médium, mais il existera toujours à l'opposé un mouvement émergent ou une culture marginale ou *underground*. Force est de constater que le rap comme courant contre-culturel reflétant fidèlement les conditions de vie et la rébellion contre un état collectif d'exclusion, tant de la vie politique, économique et sociale, a connu une évolution qui l'éloigne de plus en plus de ses sources d'inspiration et du sens politique dont il était porteur. D'une culture underground, de rue et d'immigrés Africains, Haïtiens, Porto-Ricains ou Jamaïcains est né le mouvement le plus influent sur l'ensemble des États-Unis, fort probablement d'Europe et du monde. Nous avons voulu faire un tour d'horizon de leur construction de la réalité sociale, entre le désir de cerner leurs motivations et de répertorier leurs plaisirs. Notre étude demeure une longue hypothèse et énumération de possibilités face à un mouvement toujours en ébullition. C'est pour cela que nous voulions procéder par une approche plus interprétative que théorique et une analyse de discours. Nous n'avons pu prendre en considération tous les aspects et changements qu'a vécus la culture hip-hop depuis ses balbutiements, tant ils ont été nombreux et étendus sur trois décennies. Comme ED Price l'a décrit dans la préface de son livre *Hip Hop Culture* ce mouvement musical est "The most diverse, influential and rapidly growing culture." (2006, p.xii) Nous ne

pourrons jamais répondre de manière absolue à la question quant à savoir si le rap plus complaisant sera voué à se transformer en quelque chose de plus créatif. Peut-être demeurera-t'il ainsi mais que des dérivés du rap tels le *slam* reprendront à une échelle internationale le flambeau. Ceci peut être une perspective plausible mais il faudra voir dans le temps son évolution.

Nous espérons sincèrement que de nouveaux bastions s'élèveront et qu'il y aura encore une diversité dans le giron du mouvement hip-hop. Pour que "La nouvelle scène américaine offre une palette de tendances, de la plus militante à la plus commerciale" (La Meslée, 2009, p.106) et continue de se renouveler et se garder vivante.

Le monde du hip-hop peut être abordé selon plusieurs sens car il est une source intarissable de questionnement par sa nature et ses paradoxes. Il est maintenant présent sur toutes les latitudes, dignes héritiers de son berceau new-yorkais. Nous avons dû faire des choix parfois frustrants, par exemple ne pas évoquer le talent et la nécessité des femmes du rap américains telles : Roxanne Shante, Queen Latifah, Missy Elliot, MC Lyte, Lil Kim, Da Brat, T-Love et faire une étude quant à leur place dans un univers si masculin. Nous n'avons que trop brièvement évoqué l'image de la femme dans les vidéoclips rap et dans la promotion de clichés. Cette problématique à elle-seule aurait mérité plusieurs analyses, alors que le mouvement hip-hop est très fécond en questionnement qu'il peut soulever sur ses différentes caractéristiques propres. Nous avons dû limiter notre étude au rap américain mais nous avons conversé avec des amateurs de rap français qui nous rappelaient à quel point cette culture est mobilisée et populaire, comme par exemple le groupe Zebda à Toulouse. En ce sens, nous aurions également pu travailler sur des artistes emblématiques du rap Marseillais à la Fonky Family et IAM ou parisien tels NTM ou MC Solaar et comparer les textes des deux métropoles. Nous aurions pu tenter de faire une réflexion entre le rap américain et le rap russe ou faire une étude sur les pays où le rap émergent semble être très militant et axé sur le changement des mentalités et la prise en main du peuple face au gouvernement, comme le rap cubain. Nous avons d'ailleurs regretté de ne pas avoir travaillé sur l'évolution du rap au Québec, face à la langue et la politique (Loco Locass), ses lieux géographiques, (le 83 de Québec-Limoilou), ses tiraillements avec le désir de prospérer (la polémique entourant Sans Pression et sa publicité pour MacDonald), sa non-

reconnaissance auprès de l'industrie de la musique (la polémique des rappeurs avec pour leader 2FaceleGêmeaux ayant dérangé la cérémonie de l'ADISQ car il n'y avait pas de catégorie musique rap et sa discrète mention à l'Autre-Gala par la suite) et même sur le rap issu des minorités qui doivent continuer la lutte (rap innu et algonquin). C'est d'ailleurs *L'oubli*, la plus récente chanson d'un artiste québécois, Dramatik (connu d'abord au sein de Muzion) qui nous permet de croire que le mouvement hip-hop ne cessera pas de revendiquer sa présence et se battra toujours pour les opprimés lorsque le besoin s'en fera sentir. En ayant comme refrain "As-tu oublié qu'on vivait ici !?" il parle des immigrants encore laissés à eux-mêmes en montrant en images dans le vidéo la réalité quotidienne des résidents de Montréal-Nord au travers de la vitre d'un chauffeur de taxi haïtien (l'artiste) dont le passager blanc semble complètement indifférent.

PERSPECTIVE

La Zulu Nation prônait "knowledge, culture and overstanding" et c'est ce que nous avons tenté de faire en nous intéressant au mouvement hip-hop. Si le hip-hop représentait une micro-société où s'élevaient les voix, rythmes, dessins et démonstrations en tout genre d'artistes du graffiti, de *b-boy* et *b-girl* de *djs* et *mcs*. Ils exteriorisaient les réalités de leur communauté par des fêtes revendicatrices pour les jeunes victimes d'oppression, de racisme et de marginalité. C'est un mouvement de libération qui avait un désir de fonder une culture propre, faite par des jeunes pour des jeunes qui sont comme eux. Ils propageaient leurs messages par les moyens d'expression qu'ils avaient choisi, traitant de sujets sociaux primaires et essentiels. Ils donnaient leurs impressions ou commentaient des situations liés à la politique, à la religion mais surtout à leur vie dans la ville et dans la rue. Malcolm X et les Blacks Panthers furent les dignes mentors de cette révolution culturelle du Bronx dans les années 1970 nommée le "Boogie Down". Les jeunes autodidates voulaient participer à la création d'un mouvement dans lequel il est permis d'avoir du plaisir tout en résistant à ceux, qui dès les balbutiements, eurent peur de ce qu'ils considéraient comme "the epitome of urban failure, symbol of economy demise and social decay" (Fernando, 1994), associant une génération entière au chaos, aux meurtres, à la drogue et aux familles brisées par les drames. Certains jeunes des *projects* ne quittaient pas leurs quartiers, ils étaient enfermés dans un ghetto linguistique

et social, cela les mènaient à un "appauvrissement par l'entre-soi qu'il soit choisit ou subi" (L'Express, janvier 2008). Le rappeur leur a donné la possibilité de s'échapper du confinement ethnosocial tout en scindant leur fraternité. Ils n'étaient plus victimes du cercle vicieux les ramenant vers les gangs de rue et la consommation de drogues comme moyen d'évasion. Ils pouvaient aspirer à devenir rappeur, danseur, mixeur comme dans la Zulu Nation. Le hip-hop a été dans son histoire jusqu'à récemment leader de plusieurs changements aidant à guider son prochain dont s'opposer à la violence envers les minorités, prendre ses responsabilités, résister (même aux injustices), oser, rassembler, faire passer son message et être un citoyen engagé tout en se battant pour les exclus et contre le racisme. Des rappeurs sont encore impliqués socialement et politiquement, pour un 50 Cent il y a un Common. Des rappeur-entrepreneurs à la P. Diddy peuvent aussi s'impliquer un moment. Malgré leur virage clairement économique certains artistes flirtent avec les deux versants de la médaille; tant avec le succès commercial que celui d'estime comme Kanye West. Les paroles et prestation d'artistes des trois générations tels Chuck D, Dead Prez ou Black Star sont empreintes de critique sociale et d'analyse visant une conscience culturelle face à des questions éthique et humanistes et quant à des sujets tels la justice et l'économie. Parfois il faut faire attention aux discours préétablis et accorder une nuance à l'image des acteurs du monde hip-hop. Le groupe controversé et étiqueté "le plus dangereux du monde" *gangsta* NWA a incité à une médiation et une réflexion nationale sur le profilage racial et la brutalité policière. Il y a eu au même moment une conscientisation de la communauté noire de Los Angeles. Sur ce point les rappeurs ont été des pionniers et il a fallut le début du mandat présidentiel de Barack Obama pour voir des mesures législatives s'appliquer quelque dix ans plus tard.

Les rappeurs doivent demeurer alertes à ce qui se déroule aux États-Unis et dans le monde car ils sont les premiers à interpeller et à intéresser les jeunes face aux débats sociaux et politiques. Ils se doivent de renverser la vapeur et le confort dans lequel baigne actuellement le spectateur passif. Ils ne devraient plus être au service des médias ou en demeurer de trop rentables outils pour les industries culturelles mais plutôt se servir d'eux pour faire passer leurs messages non pré-fabriqués et conscientisés.

Nous terminons en citant Georges Clinton car nous pensons fermement que sa vision du rap est plus qu'appropriée. Comme lui, nous voulions démontrer que le mouvement suit parallèlement ce qui arrive dans la société, il en est le reflet, le miroir : "Le hip-hop est une communauté qui ressemble au monde. Il est violent, bariolé, amoureux, *funky*!!!" Pour ce qui est de sa continuité, il faudra attendre le prochain véritable changement de paradigme à l'échelle américaine et en voir les répercussions au niveau mondial.

LEXIQUE HIP-HOP

- B-Boy/B-Girl: représente les danseurs du genre breakdance ou autrement nommés communément "breakers".
- Battle : confrontation verbale entre deux rappeurs où chacun tentera par improvisation de diminuer le talent ou les attributs physiques de leur opposant et le public décidera d'un gagnant au terme du combat. Peut aussi s'appliquer en danse chez les b-boys/breakers.
- Beat: Signifie le battement sur lequel est rythmée la pièce musicale.
- Beatboxing: discipline où la bouche sert d'instrument et fait des beat.
- Beef : embrouille, accrochage entre des protagonistes du monde hip-hop.
- Blaze : pseudonyme, nom de scène ou d'artiste, *persona* dont se dotent les membres de la communauté hip-hop.
- Bling-Bling : désigne les bijoux dorés et scintillants mais aussi le style excessif du mode de vie des rappeurs matérialistes. Selon *The Urban Dictionary*, ce terme provient du jargon jamaïcain se référant au bruit des chaînes qui s'entrechoquent.
- Block : va de pair avec la forme des blocs appartements des ghettos noirs new-yorkais, du type logement à prix modique.
- Breakdance : danse saccadée entremêlant des figures acrobatiques et des poses affirmées. Il y a plusieurs techniques et styles à cette danse comme le *popping*, le *locking*, le *boogaloo* mais l'inspiration maîtresse vient des mouvements effrénés de jambes d'artistes comme James Brown, précurseur du classique *moonwalk* de Mickael Jackson. Ce qui distingue tant le break des autres types de danses populaires c'est que la fluidité est parfois stoppée au profit de contre-mouvements, mélange acrobatique dans les airs et bas sur le sol.
- Crew : groupe d'amis réunissant rappeurs, graffeurs, dj's ou membres d'un même groupe. Par exemple la Zulu Nation est un *crew* réunissant des artistes de tous les horizons du hip-hop, mélangeant rap, danse et graffiti mais Jurassic 5 est un *crew* ou groupe composé seulement de rappeurs avec un dj.
- Crook : un escroc, un voleur, un fraudeur mais dans le jargon hip-hop ce terme n'est pas péjoratif ; c'est un nom commun utilisé dans la communauté.
- Crunk : Style de rap jouant sur des basses puissantes et ayant des paroles répétitives ou un refrain répété en boucle. La définition est un composé de *crazy* et *drunk*. Les artistes emblématiques du genre sont Lil' Wayne et les Ying Yang Twins.
- Cut : Technique de dj qui consiste à couper très rapidement le son du disque par des mouvements de mains pour obtenir un arrêt total du vinyl ou un retour *rewind* (souvent demandé par la foule dansante s'ils apprécient) d'un passage de l'album.
- Diss : Souvent présent dans une chanson ou lors d'un *battle* pendant lequel un rappeur s'en prend à un autre, un rival, en l'insultant et en le rabaissant sur son talent ou sa vie personnelle. Par exemple, 50 Cent et son protégé The Game par chansons interpellant l'autre et le menant à réagir en lui manquant de respect.
- Dirty dozens : Combat entre deux rappeurs, mélangeant le *diss* fait de plaisanteries, de dérision, de vulgarité, de moqueries, d'humiliations et de vantardises de la part de l'orateur. Son opposant peut ensuite répliquer, comme dans un *battle* et en

rajouter lors de sa joute oratoire, affirmant ainsi sa vivacité d'esprit et son talent pour le *freestyle* improvisé.

- Dirty South : Style de rap venu du sud des États-Unis, musique plus dansante pour sortir à la discothèque. Apprécié dans le pays mais destiné au départ à une population locale. Les artistes emblématiques sont Lil' Jon, Slim Thug, les Geto Boys ou encore la 3.6 Mafia.
- DJ : abréviation de disc-jockey. Il est le musicien post-moderne qui manipule les disques pour créer un *beat* sur lequel son collègue rappeur ajoute des paroles.
- Ego trip : morceau de bravoure par lequel le rappeur cherche à se distinguer et à impressionner en édifiant ses qualités (finances, conquêtes amoureuses, qualité du *flow*).
- Flow : Terme désigné par le pionnier et maître du genre Rakim, constitue la façon dont un *mc* pose les syllabes par rapport au rythme, la qualité d'élocution sur le *beat*. Peut-être écrit préalablement ou être du *freestyle*. Le *flow* agit selon une structure et est composé de vers. Tout est dans la qualité de l'écriture du rappeur et dans sa façon personnelle de raconter une histoire en renouvelant le genre musical. C'est ce qui fait le caractère unique d'une pièce même si le *beat* est déjà connu ou une réinterprétation d'un classique. C'est un fondement très important pour le rappeur qui définit s'il a du talent ou non.
- Freestyle : Ce qui est dit en rap mais cette fois la narration est faite sans écriture préalable. C'est une improvisation verbale sur une pièce de musique donnée. Parfois il y a un thème imposé mais souvent l'artiste-parolier détermine, selon son inspiration par le *beat*, les paroles qu'il lui ajoutera. Pour les *battles*, le *freestyle* est prédominant ; le *dj* donne la trame, le rappeur dit ce qui lui passe par l'esprit. Les virtuoses-conteurs excellent dans ce genre difficile.
- G : abréviation de gangsta (gangster).
- G-Funk : La suite logique du gangsta rap devenu plus mélodieux et légèrement moins violent, les femmes y sont toujours, par-contre, vues comme des objets. Ajout d'un peu de *r&b* pour rendre les morceaux plus langoureux et dansants. Les principaux rappeurs de cette vague sont Snoop Dogg, Warren G. et certains nouveaux artistes produits par Dr. Dre.
- Gangsta Rap : lancé par N.W.A. dans le quartier de Compton en Californie, ce rap fait au départ par les gangs de rues est un mélange de textes violents et de musique plus funk. Le genre supplantera le rap new-yorkais politisé et fera reconnaître le rap à travers la planète. Le gangsta rap a muté et est différent musicalement selon les endroits mais les thèmes (argent, sexe, drogues) sont restés les mêmes et interpellent les jeunes.
- Ghetto blaster : Appareil radio utilisé dans les années 1970-1980 de grande taille qui se trimbale sur l'épaule, communément employé par les jeunes des quartiers pauvres. Ils faisaient jouer du rap à fort volume pour que leurs pairs l'entende dans les rues ou dans leurs blocs appartements et dansent.
- Gimmick : désigne par quelques notes le morceau, le *loop* que reconnaissent les auditeurs et associent directement à la pièce en question. Rythme répété qui devient la mémoire sonore et identifiable d'une chanson.

- Grillz : Dents en or, en platine ou morceau incrusté de bijoux que met le rappeur par-dessus sa véritable dentition pour se donner un style *bling-bling* outrancier et avoir l'air très fortuné. Du style de Lil' Wayne, Paul Wall, Nelly.
- Hardcore rap : Il y a deux types de rap *hard* : l'un par ses paroles violentes et révolutionnaire à la Public Enemy ou Wu-Tang Clan et de l'autre, la tendance rap-métal ou des artistes comme Cypress Hill ont décidé de faire un album avec des guitares lourdes. Pour la première définition, un exemple sur la dureté et le réalisme est la chanson *The Message*. Dans la décennie 2000 certains groupes comme Limp Bizkit sont apparus lançant le genre qui n'a été populaire qu'un temps (souvent les membres étaient des caucasiens tâtant le rap sans grande envergure).
- Hip-hop : regroupement de manifestations artistiques très liées entre elles autant sur le plan musical (rap), chorégraphique (breakdance) ou graphique (tags, fresques) et formant un mode de vie à part entière.
- Hip-hopper : amateur ou personne impliquée dans le mouvement hip-hop.
- Holler : désigne le cri dans le chant ou ce qui demande une réponse (*holler back*), utilisé dans le passé chez les esclaves qui travaillaient au champ comme défoulement, comme cri de ralliement ou comme message codé.
- Homeboy (hommie) : veut définir l'ami, le pair qui réside dans son quartier et qui revendique son appartenance au *hood*.
- Hood : quartier de naissance d'un rappeur, quartier que le rappeur représente, souvent une banlieue ou un ghettho comme Brooklyn, Harlem, ne désigne pas une ville comme Memphis ou une métropole, est locale, ou si élargie va selon le code régional de téléphone.
- Hoody : Chandail à capuchon que revêtent les jeunes, le *hood* qualifiant la partie qui leur recouvre la tête, permettant de se cacher pour commettre des actes illégaux.
- Hustle (to) : Rechercher quelque chose, souvent de l'argent, de la drogue ou une femme et d'appliquer tout les moyens pour l'obtenir. Relié souvent à des activités illicites. Dans le jargon du milieu représente la sollicitation sexuelle ou obtenir quelque chose par la force.
- Hustler : terme représentant un synonyme de *crook* qui prend tout les moyens pour arriver à ses fins. Peut-être escroc, fraudeur, proxénète. Pour le *hustler* la fin justifie les moyens, pour un artiste rap, il désigne celui qui veut tirer le maximum de profit et voit le genre comme un jeu monétaire (rap-game).
- Hype: il y a deux définition : soit une danse douce et énergique ou la version qui est plus appropriée au mouvement hip-hop qui veut dire un événement publicisé. C'est quelque chose, un produit, une chanson qui attire beaucoup d'intérêt sans encore être révélé. Suscite un engouement délibéré qui sera au final justifié ou non.
- Hyphy : genre du rap californien divergent du Gangsta Rap à très haute visibilité, courant alternatif, mélange de *crunk* dont les artistes emblématiques sont DJ Shadow et Too Short.
- Lyrics : paroles, ce qui constitue le texte, l'histoire, la narration sur la trame musicale.

- **Mainstream**: adjectif désignant les rappeurs ou les artistes du mouvement hip-hop qui sont connus à l'extérieur de leur communauté, qui ont une renommée internationale et vendent des millions d'albums. N'est pas forcément ici employé de façon péjorative : un groupe comme Outkats, même s'il fait de la musique inventive est *mainstream* remportant un succès phénoménal et la critique et les amateurs de musique (du genre ou non).
- **MC** : abréviation de *Master of Ceremony*, celui qui dans la fête va être l'animateur de la soirée mais désigne également le rappeur/orateur. S'il est synonyme de rappeur il peut désigné un seul individu, des artistes solos comme Eminem ou un groupe, telle la chanson des Beastie Boys *Three MC's and one DJ*.
- **Mixtape**: compilation regroupant plusieurs chansons provenant de plusieurs artistes, très populaire dans le sud des Etats-Unis, se vend moins cher qu'un vrai album et souvent contenant plus de succès commerciaux qu'un seul artiste. Son époque de gloire fut du temps des cassettes ou les revendeurs pour peu de moyens faisaient de l'argent en vendant leurs propres *medleys* d'artistes directement du coffre de leur voiture. Vu comme bootleg, passant de main en main et non pas par les commerces, les *dj* pouvaient s'autopromouvoir de la sorte, remixant des chansons d'artistes connus.
- **New School ou Nu School** : deuxième génération de rappeurs, après l'exode new-yorkais, dans les années 1990.
- **O.G. ou Original Gangster** : date de l'époque où les rappeurs sont devenus des membres de gangs de rue. Le *O.G.* est celui qui a déjà tué ou n'en est pas à ses débuts. Il n'est pas au bas de la pyramide comme le *B.G.* ou *Baby Gangster* qu'il lui doit se prouver dans le gang.
- **Old School**: première génération de mc's, dj's, b-boys, graffeurs, originaires de New-York et ses environs. Les pionniers de la fin des années 1970 et 1980.
- **Pop Rap** : désigne l'impopulaire fusion entre pop et rap et dont les amateurs et les artistes du mouvement hip-hop aiment se moquer. Ce sont des artistes qui n'ont eu qu'un ou deux succès et qui sont passés rapidement au statut de *has-been* ayant profité de l'aspect commercial du rap. Les exemples les plus évocateurs sont indéniablement Vanilla Ice ou MC Hammer, qui ont amalgamé les deux genres les plus populaires en musique contemporaine pour jeunes.
- **Posse** : synonyme de *crew*, représente un groupe de rappeurs, de b-boys ou de graffeurs qui évoluent ensemble ou qui ont des projets communs. Par exemple Eminem est un rappeur solo mais il contribue parfois avec son *posse* de Détroit dont il est demeuré près et agit comme mentor et producteur pour les D12.
- **Rap** : Rythme et poésie. C'est un texte, improvisé ou non, souvent rythmé par les *beats* du DJ.
- **Rap alternatif** : Rap divergent de la mouvance actuelle du *bling-bling* ayant des textes différents, allant dans des directions exploratoires sur le plan narratif, stylistique ou par sa musique. Par exemple le groupe The Roots utilisent de vrais musiciens et non un dj seulement et est le groupe résident de l'émission de Jimmy Fallon. Ils participent, avec un orchestre ou non à divers festivals jazz. Leurs musiques et leurs textes sont exploratoires à mille lieux du rap *mainstream* et leurs albums ne suivent pas une lignée, ils tentent toujours de renouveler leur genre ou de changer de cap.

- Rap conscient (ou Rap politique) : est un style de rap caractérisé par son engagement politique, sa conscience citoyenne, relié au Old School et artistes emblématiques tels Afrika Baambataa et les Last Poets. Ce type de rap n'existe pratiquement plus sauf chez les artistes de cette période toujours actifs (Chuck D), la génération actuelle ayant délaissé le genre pour un rap apolitique et populiste.
- Sample: échantillon sonore isolé, emprunté à un disque, une bande-son ou tout autre type de son (discours, paroles captées sur le vif, sons de la rues, bruits d'armes à feu ou de la mer) pour être incorporé à une nouvelle composition. Le procédé qu'utilise le dj est le *sampling*.
- Scratch: bruitage effectué, par le dj, grâce à la manipulation en avant et en arrière du disque vinyl.
- Tag : signature du graffeur selon son pseudonyme, peut-être des initiales ou un nom de scène du monde du grafitti. Sert souvent à revendiquer son territoire, montrer son courage s'il s'agit d'une structure difficile d'atteinte ou signer une fresque imposante dont l'artiste est fier.
- Underground : terme pratiquement disparu pour désigner les artistes hip-hop tant le genre est maintenant connu de tous mais peut encore désigner les artistes qui travaillent de façon indépendante, qui n'ont pas signé avec un *major* ou un producteur connu et qui ne collaborent pas avec une grande star établie du monde du rap. Rares sont aujourd'hui les artistes qui sont hors des grands conglomérats médiatiques.
- Wiggaz : désigne les jeunes blancs de banlieues bourgeoises qui ont tout de a rap attitude mais qui demeure un similâcre. Contraction de *white* et *nigga* c'est un terme péjoratif.

APPENDICE A

RAPPEURS MARQUES ET MÉDIAS

Les personnalités publiques disposent de tribunes rêvées (vidéos, émissions de télévision, sites Web, entrevues pour divers médias, concerts et autres apparitions publiques) leur permettant de faire la promotion de leurs modes de vie mais également de leur valeurs et choix personnels. La population la plus réceptive est les adolescents. Maven Strategies est une entreprise qui décroche des contrats publicitaires pour ses clients-artistes par exemple Eminem et Taco Bell ou Destiny's Child et MacDonald. Timbaland est le nom d'un rappeur-producteur dont le pseudonyme est directement lié à sa marque de bottes préférée (Timberland).

Busta Rhymes et ses acolytes du Flip Mode Squad chantent "Pass The Courvoisier" et c'est suffisant pour que les ventes de la boisson alcoolisée deviennent exponentielles.

Voici une liste non-exhaustive des émissions sur MTV mettant en vedette des rappeurs :

- About adventures in Hollywood* (Three 6 Mafia)
 - Making The Band, I want to work for Diddy* (P.Diddy)
 - Wild&Out* (avec un rappeur invité célèbre et des aspirants se livrant à un *battle*)
 - Run's House* (avec le pasteur-rappeur Rev Run)
 - *Strange Love* et les plusieurs saisons de *Flavor of Love* (Flavor Flav de Public Enemy)
- ou sa participation à des émissions telles *The Surreal Life* (tout comme Vanilla Ice)
- *Snoop Dogg Father Hood* (Snoop)

...

Les rappeurs ont aussi leurs propres marques de commerce tels Russel Simmons, avant la vente après 15 ans d'existence de Phat Farm. En 2001 sa compagnie a rapporté 200 millions de dollars.

APPENDICE B
CHANSONS DE LA PREMIÈRE ÉPOQUE

Rap militant et engagé. Chansons porteuses d'un discours politisé et militant.
Chanson qui décrit les injustices sociales de manière apocalyptique, ressemblant à
L'Enfer de Dante

***The Message* par Grand Master Flash and the Furious Five (1982)**

Broken glass everywhere
People pissing on the stairs, you know they just Don't care
I can't take the smell, I can't take the noise
Got no money to move out, I guess I got no choice
Rats in the front room, roaches in the back
Junkies in the alley with a baseball bat
I tried to get away, but I couldnt get far
Cause the man with the tow-truck repossessed my car
Chaos, désespoir, pauvreté, drogues, prostitution.
Bruits de la ville, proximité, pas d'issue possible.
Dont push me, cause I'm close to the edge
I'm trying not to loose my head
It's like a jungle sometimes, it makes me wonder
How I keep from going under
Comment ne pas perdre espoir, tomber également?
Standing on the front stoop, hangin out the window
Watching all the cars go by, roaring as the breezes Blow
Crazy lady, livin in a bag (**Itinérance, pauvreté**)
Eating out of garbage piles, used to be a fag-hag
Search and test a tango, skips the life and then go
To search a prince to see the last of senses
Down at the peepshow, watching all the creeps (**Perversion, perdition**)
So she can tell the stories to the girls back home
She went to the city and got so so so ditty
She had to get a pimp, she couldnt make it on her Own
It's like a jungle sometimes, it makes me wonder
How I keep from goin under (**Comment ne pas abandonner et trouver la force de continuer à se battre?**)
My brothers doing fast on my mothers t.v.
Says she watches to much, is just not healthy
All my children in the daytime, dallas at night (**La télévision blanche est la seule, l'économie gère le monde**)
Can't even see the game or the sugar ray fight
Bill collectors they ring my phone (**huissier, faillite, rue**)
And scare my wife when Im not home
Got a bum education, double-digit inflation
Cant take the train to the job, theres a strike

At the station (**Grève, manque de transport en commun**)

Me on king kong standin on my back

Can't stop to turn around, broke my sacroiliac

Midrange, migraine, cancered membrane

Sometimes I think I'm going insane, I swear I might (**Folie, désespoir, pousse à faire des actes insensés, craquer sous la pression**)

Hijack a plane!

My son said daddy I don't wanna go to school

Cause the teachers a jerk, he must think I'm a Fool (**Éducation, scolarité, lacunes du système public**)

And all the kids smoke reefer, I think it'd be Cheaper

If I just got a job, learned to be a street sweeper (**peu importe l'emploi, juste avoir un travail**)

I dance to the beat, shuffle my feet

Wear a shirt and tie and run with the creeps

Cause it's all about money, ain't a damn thing Funny

You got to have a con in this land of milk and

Honey (**métaphore du blanc qui détient le capital**)

They push that girl in front of a train (**évocation de crimes raciaux**)

Took her to a doctor, sowed the arm on again

Stabbed that man, right in his heart

Gave him a transplant before a brand new start

I can't walk through the park, cause its crazy

After the dark

Keep my hand on the **gun**, cause they got me on the Run

I feel like an **outlaw**, broke my last fast jaw

Hear them say you want some more, livin' on a Seesaw

A child was born, with no state of mind

Blind to the ways of mankind (**invisibles**)

God is smiling on you but hes frowning too

Cause only God knows what you go through

You grow in the ghetto, living second rate (**sous-humains**)

And your eyes will sing a song of deep hate (**pas le choix d'avoir recours à la violence**)

The places you play and where you stay

Looks like one great big alley way

Youll admire all the number book takers

Thugs, pimps, pushers and the big money makers

Driving big cars, spending twenties and tens

And you wanna grow up to be just like them (**influence sur le pauvre, perversion, vendre son âme pour une part du capital**)

Smugglers, scrambles, burglars, gamblers

Pickpockets, peddlers and even pan-handlers (**décrochage, délinquance**)

You say I'm cool, I'm no fool

But then you wind up dropping out of high school

Now you're **unemployed**, all null n' void

Walking around like youre pretty boy floyd
Turned stickup kid, look what you done did
Got send up for a eight year bid
Now your man is took and youre a may tag
Spend the next two years as an undercover fag
Being used and abused, and served like hell
Till one day you was find hung dead in a cell (**prison, arrestation**)
It was plain to see that your life was lost (**abus en tout genre, suicide**)
You was cold and your body swung back and forth
But now your eyes sing the sad sad song
Of how you lived so fast and died so young

APPENDICE C

CHANSONS DE LA DEUXIÈME PÉRIODE

Le rap gangsta est certes violent et mysogyne mais il sait aussi être militant à sa façon, peut-être moins pour la communauté noire américaine en général mais pour les membres actifs de Californie qui sont touchés par les réalités du ghetto et des groupes criminalisés. Les policiers sont souvent perçus chez les jeunes comme des racistes, des assassins et les femmes, pour les ganstas, ne semblent préoccupées que par leurs situations financières. Pour le pionnier Ice-T, elles sont des tueuses d'hommes comme les policiers car les membres de gangs ne sont pas les premiers à être violents, ils répliquent à l'agresseur.

Killers de Ice T (1984) sur l'album du film *Breakin'*

A man took an ad on T.V.
To enrol in the police academy
He's very talented, outstanding proof
From his clean-cut apperance to the shine on his boots (**policiers sous pression, quotas d'arrestations majoritairement sommaires, meurtres gratuits et non-jugés**)
When it comes to graduation, he's number one
An expert with a rifal and also a gun
Three weeks on the beat and his weak nerves crack
And fires four warning shots into a kid's back

Killers! these are the killers
Killers! **the coldhearted killers**
Killers! bloodthirsty killers
Killers! beware of the killers

A young girl marries an older man (femme vue comme golddigger, assoifée par le pouvoir et le capital)

With more money than you can understand
He smouthers her with **pearls and jewellery (elle ne veut que des possessions matérielles, montrer sa réussite sociale malgré le fait d'être en couple avec un homme qu'elle n'aime pas!)**
And they both seemed as happy as they could be
But three months later, she's sad but content
Seems he had an unexpected accident
The girl said he would be hard to forget
As the papers interviewed her while she flew his jet

Killers! these are the killers
Killers! she was the killers
Killers! the coldhearted killers
Killers! beware of the killers

It's time for all to work together for peace (gangsta qui appelle à la paix et condamne les pertes de vies humaines, contre le sort funeste et lugubre)

'Cause everybody's doomed if the killings don't cease

Street homicide, war, it's all the same

'Cause murder is murder by any name

(Toute perte de vie humaine est un constat d'échec pour la société, un meurtre est un meurtre, peu importe le motif)

An young man loses his only job

To proud to hustle, too honest to rob (**honneteté, chômage, perte d'emploi, famille brisées par la pauvreté et la guerre**)

He goes to tell his family an his wife

But an argument breaks out, she grabs a knife

Tempers escalate to a total rage

Shots burst out from a loaded twelve-gauge

They call it mass murder, suicide

But somebody tell me why the kid had to die

Killers! these are the killers

Killers! the coldhearted killers

Killers! bloodthirsty killers

Killers! beware of the killers

Vietnam vet, home from the war

Can't get a job in a candy store (**Les vétérans ayant fait la guerre ne sont pas décorés, honorés, ils vivent une précarité d'emploi, ne recevant ni chèque du gouvernement, ni de salut de la part de la nation**)

Unemployment hurts and he's living proof

So to take out his frustration, he climbs on the roof

He shows no pity as victims are shot (**choc post-traumatique, délire de persécution**)

The only thing to stop him are the bullets from swat (**unité de police d'élite aux États-Unis**)

Ten people died on a sunny day

But tell me who taught him how to shoot that way

Killers! these are the killers

Killers! you know the killers

Killers! beware of the killers

Killers! are you a killer?

It's time for all to work together for peace (appel à la solidarité et à la reconstruction sociale)

'Cause everybody's doomed if the killings don't cease

Street homicide, war, it's all the same

'Cause murder is murder by any name (**pertes humaines dûes aux conditions sociales**)

A known criminal is sentenced to death

Now the legal system controls his last breath
 He tries to fight execution with petitions and pleas
 And a pardon from the governor is all he needs
 He cries out for mercy but nothing's spared
 And on his day of termination, he's strapped in a chair
 High voltage fills his body in a jail
 And all of the people of vengeance grail

Killers! the coldhearted killers
 Killers! bloodthirsty killers
 Killers! the mercilous killers
 Killers! are you a killer?

Georgie-Porgie-Pudding-and-pie (**satire du président républicain**)

Couldn't get a girl, let me tell you all why
 He tried to be down like all the rest
 Had girls in his hair, gold on his chest
 He rolled around town in a coup deville
 But he had no money, he was broke as hell
Ladies love money and he needed more
 So he tried to steal something out a liquor store
 But before Georgie-Porgie could get away
 The man pulled out his gun and blew him away

Killers! the coldhearted killers
 Killers! are you a killer?
 Killers! the mercilous killers
 Killers! beware of the killers

It's time for all to work together for peace (**coopération, paix**)
 'Cause everybody's doomed if the killings don't cease
 Street homicide, war, it's all the same
 'Cause murder is murder by any name

Politicians plan for power each and every day (les politiciens ont une soif de pouvoir démesurée face à leurs programmes de luttes sociales)

We are all just puppets in the games they play
They manipulate the message to attain their goals (rêve de la politique mais le président est mis en place comme une poupée par des instances supérieures)
And for simple re-election they will sell their souls (manipulation du message et des hommes par l'idéologie dominante, vendre son âme par soif de domination)
 Nuclear supremacy is the ultimate thrill
 So our tax we pay is paid for overkill
 up to the skies
While we all pray god the missiles never fly

Killers! these are the killers
 Killers! they are the killers
 Killers! are you a killer?
 Killers! don't be a killer

It's time for all to work together for peace
 'Cause everybody's doomed if the killings don't cease
 Street homicide, war, it's all the same
 'Cause murder is murder by any name

.....

La Côte Est américaine traite des mêmes problèmes sociaux et des injustices et le son gangsta est devenu la norme pour ses *beats* plus dansants.

Things done changed, Notorious BIG (1994), sur l'album Ready to Die

Remember back in the days, when niggaz had waves
 Gazelle shades, and corn braids
 Pitchin pennies, honies had the high top jellies
 Shootin skelly, motherfuckers was all friendly
 Loungin at the barbeques, drinkin brews
 With the **neighborhood crews, hangin on the avenues (fraternité perdue de la communauté, évocation des block parties)**
 Turn your pagers, to nineteen ninety three
 Niggaz is gettin smoked g, believe me
 Talk slick, you get your neck slit quick
 Cause real street niggaz aint havin that shit
 Totin techs for rep, smokin blunts in the **project (Il compare la génération Bambaataa et la sienne, entre violence, guerre, individualité et rivalité par rapport à celle passée de communion et de solidarité, deux époques, deux constats)**
 Hallways, shootin dice all day
 Wait for niggaz to step up on some fightin shit
 We get hype and shit and start lifin shit
 So step away with your fist fight ways
 Motherfucker this aint back in the days, but you dont hear me though

No more cocoa leave-io, one two three
 One two three, all of this to me, is a mystery
 I hear you motherfuckers talk about it
 But I stay seein bodies with the motherfuckin chalk around it (**traces de violence, meurtre**)
 And Im down with the shit too
 For the stupid motherfuckers wanna try to use kung-fu
 Instead of a **mac-10** he tried scrappin

Slugs in his back and, thats what the fuck happens
 When you sleep on the street (**pauvreté**)
 Little motherfuckers with heat, want ta **leave a nigga six feet deep**
 (**assassinats, disparaître sous terre**)
 And we comin to the wake
 To make sure the cryin and commotion aint a motherfuckin fake
 Back in the days, our parents used to take care of us (**racisme, ghettoisation malgré des**
parents protecteurs)
 Look at em now, they even fuckin scared of us
 Callin the city for help because they cant maintain
Damn, shit done changed (Il ne faut pas abandonner à leur sort les jeunes des
quartiers pauvres et immigrants)

If I wasnt in the rap game
 Id probably have a key knee deep in the crack game
 Because the streets is a short stop
 Either youre slingin crack rock or you got a wicked jumpshot
Shit, its hard being young from the slums (avec la non-fraternité il y a un *clash* avec
la génération précédente, il n'y a pas d'issue ni d'égalité des chances, le constat est
pessimiste)
 Eatin five cent gums not knowin where your meals comin from
 And now the shits gettin crazier and major
 Kids younger than me, they got the sky grand pagers
 Goin outta town, blowin up
 Six months later all the dead bodies showin up (**mortalité omniprésente des jeunes**
affiliés aux gangs de rue)
 It make me wanna grab the nine and the shottie
 But I gotta go identify the body
 Damn, what happened to the summertime cookouts?
 Everytime I turn around a nigga gettin took out
Shit, my momma got cancer in her breast (proximité de Biggie avec sa mère, sans-
elle il se sent laissé à lui-même et plus près de l'échec)
 Dont ask me why Im motherfuckin stressed, things done changed. (**Faim, guerre de**
quartier et de territoire, pauvreté, non-éducation, chômage, maladie)

.....
 Rap à l'esthétique *gangsta* mais revendicateur et poétique, tout en ayant, pour un
 artiste ayant migré de de la Côte Est un son et une *vibe* résolument californien.

Changes de 2Pac. Chanson écrite en 1995-1996 mais sortie sur un album *Best of*
paru posthume en 1998.

Come on come on
 I see no changes wake up in the morning and I ask myself
 is life worth living should I blast myself? (**mieux vaut-il vivre sous influence de**

drogues pour ne pas voir la dure réalité de plein front?)

I'm tired of bein' poor & even worse I'm black (**la pauvreté est difficile à vivre et pire encore si on est noir américain**)

my stomach hurts so I'm lookin' for a purse to snatch (**la faim tenaille et donne l'envie de voler**)

Cops give a damn about a negro

pull the trigger kill a nigga he's a hero (**pour un policier abattre un noir lui donne un statut de héros protecteur des citoyens**)

Give the crack to the kids who the hell cares (**crack chez les juvéniles**)

one less hungry mouth on the welfare (**drogues coupent la faim, coûte moins cher à l'État**)

First ship 'em dope & let 'em deal the brothers

give 'em guns step back watch 'em kill each other

It's time to fight back that's what Huey said

2 shots in the dark now Huey's dead

I got love for my brother but we can never go nowhere unless we share with each other (appelle à la fraternité)

We gotta start makin' changes

learn to see me as a brother instead of 2 distant strangers

and that's how it's supposed to be

How can the Devil take a brother if he's close to me?

I'd love to go back to when we played as kids (**évoque le passé insouciant des enfants**)
but things changed, and that's the way it is

Come on come on

That's just the way it is

Things'll never be the same

That's just the way it is

aww yeah

I see no changes all I see is **racist faces**

misplaced hate makes disgrace to races (**le racisme est une honte pour la race humaine**)

We under I wonder what it takes to make this

one better place, let's erase the wasted

Take the evil out the people they'll be acting right

'cause **both black and white is smokin' crack tonight**

and only time we chill is when we kill each other

it takes skill to be real, time to heal each other

And although it seems heaven sent

We ain't ready, to see a black President, uhh (pré-Obama)

It ain't a secret don't conceal the fact

the penitentiary's packed, and it's filled with blacks (**milieu carcéral dominé par population noire**)

But some things will never change

try to show another way but you stayin' in the dope game

Now tell me what's a mother to do
 bein' real don't appeal to the brother in you
 You gotta operate the easy way
 "I made a G today" But you made it in a sleazy way
 sellin' crack to the kid. "I gotta get paid,"
 Well hey, well that's the way it is

We gotta make a change...
 It's time for us as a people to start makin' some changes.
 Let's change the way we eat, let's change the way we live
 and let's change the way we treat each other. **(appel au changement social et à la fraternité)**
 You see the old way wasn't working so it's on us to do
 what we gotta do, to **survive. (pas vivre, survivre)**

And still I see no changes can't a brother get a little peace
It's war on the streets & the war in the Middle East
Instead of war on poverty they got a war on drugs
 so the police can bother me
 And I ain't never did a crime I ain't have to do
 But now I'm back with the facts givin' it back to you
 Don't let 'em jack you up, back you up,
 crack you up and pimp smack you up
 You gotta learn to hold ya own
 they get jealous when they see ya with ya **mobile phone (évocation de la surconsommation et de la jalousie des laissés pour compte qui n'ont pas de quoi manger)**
 But tell the cops they can't touch this
 I don't trust this when they try to rush I bust this
 That's the sound of my tool you say it ain't cool
 my mama didn't raise no fool
 And as long as I stay black I gotta stay strapped
 & I never get to lay back
 'Cause I always got to worry 'bout the pay backs
 some punk that I roughed up way back
 comin' back after all these years
 rat-tat-tat-tat that's the way it is uhh

Some things will never change
You're my brothers, you're my sister

APPENDICE D

CHANSONS DE LA TROISIÈME PÉRIODE

Le rap des balbutiements du *bling-bling*, énumération de marques et d'un mode de vie extravagant, non porteur de valeurs.

Bling Bling des Cash Money Millionaires (1999) sur l'album *Chopper City in the Ghetto*.

Nigga I got these hoes iced up enough
While my lil B.G.'s on the bus puttin out cigarette butts
But me personally playboy I don't give a fuck
And I'ma always show love to my cut
Hit the club light tha bitch up
The Cash Money motto **we got to drank til we throw up** (la fête sans conséquence, le but ultime est de s'amuser)
Nigga point the **hoe** (instrumentalisation de la femme, prostituée) out guaranteed I can fuck
Wootay I'm tattooed and barred up
Medallion iced up (bling, exposer ses richesses), Rolex bezelled up
And my pinky ring is **platinum** (valeur comme tout les articles promus) plus
Earrings be trillion cut
And my **grill** be slugged up
My heart filled with anger cause nigga I don't give a fuck (ruée vers la richesse, individualisme, hédonisme, narcissisme)
Stack my chesse up
Cause one day I'm a give this street life up
Beef I don't discuss
A nigga outta line gone get his motherfuckin head bust
Cash Money Millionaires plus
Don't touch sum'in nigga you can't fuck
Twenty inches TV is a must
By the year two thousand I'm gut out my **bus**

Lil' Turk

A lil nigga seventeen playin with six figures
Got so much ice you can skate on a nigga
When you see cash money you know you stay flossin
Catch cha girl down bad ya know we straight tossin
I aint seen a click yet that can stunt like mine
I aint seen a marette that can run like mine
1999, and it's our turn to shine (vengeance outrancière pour le changement de siècle)
Fifty or better on our wrist and they all blind
Pourin **vodka** til I die drank til I faint
Til a nigga tell me I need another drank

My nigga Baby told me work **nigga** trick to them hoes
 Nigga Baby told me work **nigga** better than treatin yo nose
 I'm the freak of the click
 Keep it on the tuck so I creep on a bitch
 And I play it on the raw never sleep with a bitch
 Keep it real with my **niggaz** (**appropriation sentie de termes autrefois péjoratifs et dégrandants**)
 Never weep for a **bitch**

Lil' Wayne

Bling bling
 Everytime I come around yo city
 Bling bling
 Pinky ring worth about fifty
 Bling bling
 Everytime I buy a new ride
 Bling bling
 Lorinsers on **Yokahama** tires (**évocation de marques de divers acabits**)
 Bling bling

Manny Fresh

It's the nigga with tha **Lex** bubble
 Candy coated **helicopter** with tha **leather** cover
 If ya suckin' not fuckin' take off the rubber
 Then toss that bitch nigga cause I don't love her
 Balla, Manny bought a private plane
 Then turned around and sold that bitch to Juve and Wayne
 They put 30 inch lorenzos on that thang man
 I know you niggaz out there just don't understand

Juvenile

I'm a 1999 driver
 I'm a uptown third ward magnolia T.C. driver
 Ol ignorant ass always stunting
 Big ballin ass nigga you can see him when he comin
 Booted up, **diamond** up
Golds be shinnin' up (**bling le plus précieux, exposition du clinquant**)
 Muthafuckas be blindin' up
 Niggas at the second line be sayin, "I'll be damned"
 Up in they best fits sayin, "Juve got me damn"

B.G.

I be that **nigga** with the ice on me
 If it cost less than twenty it don't look right on me
 I stay flossed out all through the week
 My **money** long if you don't know I'm the B.G.

I be fuckin niggaz bitches all in they home
Niggaz be like, "Look at that **Benz** on all that **chrome**"
 Diamonds worn by everybody thats in my click
 Man I got the **price** of a **mansion** 'round my neck and wrist
 My nigga Baby gettin' a special built machine
A Mercedes Benz 700 V14
 I know you **niggaz** can't believe that
I can't wait to see ya haters face when ya see that (Désir de rendre jaloux leurs
opresseurs de la première heure)
 Man look at that
Niggaz wear shades just to stand on side of me
 Folks say take that chain off boy ya blindin me
 All day my **phone ringin bling bling bling**
 Can see my **earring from a mile bling bling**

.....
 Rap 3^e mouture mais engagé, par un artiste qualifié de *mainstream* car populaire partout dans le monde et tr's important vendeur de disques pour l'industrie américaine.

I Can*, Nas (2003) sur l'album *God's Son

chorale d'enfants

I know I can (I know I can)
 Be what I wanna be (be what I wanna be)
 If I work hard at it (If I work hard at it)
 I'll be where I wanna be (I'll be where I wanna be)

Be, b-Boys and girls, listen up
 You can be anything in the world, in God we trust
An architect, doctor, maybe an actress
 But nothing comes easy it takes much practice (**incite les jeunes à croire en eux mais**
aussi à travailler fort et se scolariser)
 Like, I met a woman who's becoming a star
 She was very beautiful, leaving people in awe
 Singing songs, Lina Horn, but the younger version
 Hung with the wrong person
 Got her strung on that
Heroin, cocaine, sniffin up drugs all in her nose... (attention aux influences négatives
menant à la perte)
 Coulda died, so young, now looks ugly and old
 No fun cause now when she reaches for hugs people hold they breath
 Cause she smells of corrosion and death
 Watch the company you keep and the crowd you bring
 Cause they came to do drugs and you came to sing
 So if you gonna be the best, I'ma tell you how,
 Put your hands in the air, and take a vow

I know I can (I know I can)
 Be what I wanna be (be what I wanna be)
 If I work hard at it (If I work hard at it)
 I'll be where I wanna be (I'll be where I wanna be)

Be, b-boys and girls, listen again
 This is for grown looking girls who's only ten
 The ones who watch videos and do what they see (**critique la sexualisation des jeunes filles, et le faux-glamour et à la femme-objet**)
 As cute as can be, up in the club with fake ID
 Careful, 'fore you meet a man with HIV (**faire attention aux hommes opportunistes et au sida**)
 You can host the TV like **Oprah Winfrey** (**inspiration d'une femme noire qui a une carrière et exemple de tenacité**)
 Whatever you decide, be careful, some men be
 Rapists, so act your age, don't pretend to be
 Older than you are, give yourself time to grow
 You thinking he can give you wealth, but so
 Young boys, you can use a lot of help, you know
 You thinkin life's all about smokin weed and ice
 You don't wanna be my age and can't read and write (**sortir de l'analphabétisation**)
 Begging different women for a place to sleep at night
 Smart boys turn to men and do whatever they wish
If you believe you can achieve, then say it like this (**croire en soi en son potentiel**)

Be, be, 'fore we came to this country
We were kings and queens, never porch monkeys
 There was empires in **Africa** called **Kush** (**souvenirs de l'Afrique, la mère patrie avant l'esclavagisme et la colonisation blanche**)
 Timbuktu, where every race came to get books
 To learn from black teachers who taught Greeks and Romans
 Asian Arabs and gave them gold when
 Gold was converted to money it all changed
Money then became empowerment for Europeans (**héritage des savoirs noirs vs le capital de l'européen**)
 The Persian military invaded
 They heard about the gold, the teachings, and everything sacred
 Africa was almost robbed naked
 Slavery was money, so they began making slave ships
 Egypt was the place that Alexander the Great went
 He was so shocked at the mountains with black faces
 Shot up they nose to impose what basically
 Still goes on today, you see?
 If the truth is told, the youth can grow
 Then learn to survive until they gain control

Nobody says you have to be gangstas, hoes (ne pas devenir attirer par l'aspect faussé de la criminalité)

Read more learn more, change the globe

Ghetto children, do your thing

Hold your head up, little man, you're a king **(ne pas se sentir inférieur par leur origines modestes)**

Young Princess when you get your wedding ring

Your man is saying "She's my queen"

Save the music y'all, save the music y'all

Save the music y'all, save the music y'all

Save the music

.....

50 Cent est un des meilleurs exemples du rap populiste, fait à la chaîne pour l'aspect mercantile de la musique. La chanson n'est pas revendicatrice ou porteuse d'un discours autre que le placement publicitaire (les marques énumérées sont en italique). 50 Cent répète en leitmotiv les mots péjoratifs à l'endroit des femmes *Bitch* à 12 reprises et *Hoe* 8 fois dans sa chanson. Il se décrit comme *Pimp* à 8 reprises et emploie l'expression *Nigga* 6 fois.

P.I.M.P.* par 50 Cent (2003) sur *Get Rich or Die Trying

Don't know what you heard about me

But a bitch can't get a dollar out of me

No *Cadillac*, no perms, you can't see **(Il ne partage pas ses gains)**

That I'm a motherfucking P-I-M-P **(il est un stéréotype ambulant et ne fait rien pour s'en cacher)**

Now shorty, she in the club, she dancing for dollars **(la femme mercantile)**

She got a thing for that *Gucci*, that *Fendi*, that *Prada*

That *BCBG*, *Burberry*, *Dolce and Gabana*

She feed them foolish fantasies, they pay her cause they wanna

I spit a little G man, and my game got her

A hour later, have that ass up in the *Ramada*

Them trick niggas **(prostitution, femme-objet)** in her ear saying they think about her

I got the bitch by the bar trying to get a drink up out her **(retrograde, instrumentalisation, la femme ne veut que de l'argent)**

She like my style, she like my smile, she like the way I talk

She from the country, think she like me cause I'm from New York?

I ain't that nigga trying to holla cause I want some head

I'm that nigga trying to holla cause I want some bread

I could care less how she perform when she in the bed

Bitch hit that track, catch a date, and come and pay the kid

Look baby this is simple, you can't see?
 You fucking with me, you fucking with a P-I-M-P

I'm bout my money you see (seul et unique but dans la vie est d'être richissime),
 girl you can holla at me
 If you fucking with me, I'm a P-I-M-P
 Not what you see on *TV*, no *Cadillac*, no greasy
 Head full of hair, bitch I'm a P-I-M-P
 Come get money with me, if you curious to see
 how it feels to be with a P-I-M-P
 Roll in the *Benz* with me, you could watch TV
 From the backseat of my V, I'm a P-I-M-P
 Girl we could pop the *champagne* and we could have a ball
 We could toast to the good life, girl we could have it all **(la femme est prête à tout pour arriver à ses fins, pour posséder une voiture, boire du champagne, avoir des vêtements griffés)**
 We could really splurge girl and tear up the mall
 If ever you needed someone, I'm the one you should call
 I'll be there to pick you up if ever you should fall
 If you got problems I can solve'em, they big or they small
 That other nigga you be with ain't bout shit
 I'm your friend, your father, and confidant, bitch **(mysoginie non feutrée, haine et mépris profond de la femme, il se donne tout les rôles comme s'il était son propriétaire)**

I told you fools before, I stay with the tools
 I keep a *Benz*, some rims, and some jewels
 I holla at a hoe til I got a bitch confused
 She got on *Payless*, me I got on gator shoes
 I'm shopping for chinchillas, in the summer they cheaper
 Man this hoe **(femme disposable, il les interchangeable)** you can have her,
when I'm done I ain't gon keep her (utilise la femme puis la jette, utilitarisme total)
 Man, bitches come and go, every nigga pimpin know
 You saying it's secret, but you ain't gotta keep it on the low
 Bitch choose on me, I'll have you stripping in the street
 Put my other hoes down, you get your ass beat
 Now Nik my bottom bitch, she always come up with my bread
The last nigga she was with put stitches in her head (promotion de la violence domestique)
 Get your hoe out of pocket, I'll put a charge on a bitch **(la femme n'a pas d'importance, il peut la revendre comme il l'a acheté)**
 Cause I need 4 *TVs* and *AMGs* for the six
 Hoe make a pimp rich, I ain't paying bitch
 Catch a date, suck a dick, shit, trick

Yeah, in **Hollywood they say there's no b'ness like show b'ness (Hollywood vs la rue)**

In the hood they say, **there's no b'ness like hoe b'ness ya know (il compare le rappeur et le pimp, leurs champs d'activités sont les mêmes)**

They say I talk a lil fast, but if you listen a lil faster **(il en rajoute et termine en se moquant des capacités intellectuelles des femmes)**

I ain't got to slow down for you to catch up, bitch

Ha, Ha!

.....

Alliance des deux meilleurs *lyricists* de New-York, ancien ennemis par micros-interposés qui se sont réunis l'instant d'une chanson politique pour dénoncer le gouvernement.

Black Republican*, Nas avec la collaboration de Jay-Z (2006), sur l'album *Hip Hop is Dead

Intro: Jay-Z et Nas

I know you can feel the magic baby

Turn the motherfuckin lights down

Esco whuttup? (Whuttup homey)

I mean... it's what you expected ain't it?

Let's go... uh, uh, uh, uh, uh

Turn the music up and the headphones

uh, Yea, that's perfect (Yea, right)

Uh, we gots to take and make a nigga wait on this motherfucker

(hahaha!) Make niggaz mad and shit like.

Niggaz usually start rappin' after 4-bars, nigga go in

Start dancin' in this motherfucker

Yea, (Yea) niggaz come outta nowhere

Jay-Z

I feel like a Black Republican, money I got comin' in (peuvent se sentir comme un blanc républicain car ils sont riches et puissants mais au même moment ils savent d'où ils viennent et disent ne pas avoir oubliés leurs frères du quartier)

Can't turn my back on the hood, I got love for them

Can't clean my act up for good, too much thug in 'em

Probably in the back of the hood, I'm like "Fuck it then"

Huddlin' over the oven, we was like **brothers then (What?)**

Though you was nothin' other than a son of my mother's friend

We had governin', who would of thought the love would end

Like ice cold album, all good things

Neva thought **we sing the same song that all hood sang (ne croyait pas que ce qu'ils**

**chantaient avec ses pairs décrivant leurs réalités allait être entendu et interpellé
autant de gens de divers horizons)**

Thought it was all wood-grain, all good brain
You wouldn't bicker like the other fools talk good game
Neva imagine all the disasters that one could reign
Could bring!, should bling, the game, and I could
It's kill or be killed, how could I refrain?
And foreva be in debt, that's neva a good thing
To the pressure for success can put a good strain
On a friend you call best, and yes it could bring
Out the worst in every person, even the good's insane
Though we rehearsed, it's just ain't the same
When you put in the game at age sixteen

**Then you mix things: like cars, jewelry, and miss things
Jealousy, ego, and pride, and this brings (retour sur la futilité de leur querelle par
micro interposés)**

It all to a head like coin, cha-ching (**les deux rappeurs sont talentueux, ils ne veulent
plus continuer la compétition**)
The rule of evil strikes again, this could sting
Now the team got beef between the Post and the Point
This puts the ring in jeopardy - until Liberty

Nas

I feel like a black militant takin' over the government

Can't turn my back on the hood, too much love for them
Can't clean my act up for good, too much thug in 'em
Probably in up back in the hood, I'm like, "fuck it then"

I'm back in the hood, they like, "Hey Nas" (Uh)
Blowin' on purp', reflectin' on they lives
Couple of fat cats, couple of A.I.'s
Dreamin' of fly shit instead of them gray skies
**Gray 5's, hate guys wishin' our reign dies (certains du quartiers les reconnonnaissent
d'autres jalousent leurs statuts)**
Pitch, sling piés, and niggaz they sing, "why"?
Guess they ain't strong enough to handle their **jail time**
Weak minds, keep tryin', follow the street signs
I'm standin' on the roof of my building
I'm feelin' - the whirlwind of beef, I inhale it
Just like an acrobat ready to hurl myself though the hoops of fire
Sippin' 80 proof, bulletproof under my attire
Could it be the forces of darkness, against hood angels of good
That forms street politics - makes a sweet honest kid
Turn illegal for commerce - to get his feet out of them **Converse**
That's my word

.....

Rap sur le *bling-bling* mais avec une volonté de changement, pas contre le *bling* mais surveiller d'où proviennent les diamants. Ne critique pas la consommation mais amène le consommateur à choisir de façon plus consciencisée, tout choix, surtout ici a des conséquences.

***Diamonds from Sierra Leone* de Kanye West avec la participation de Jay-Z (2008) sur *Late Registration*.**

Intro de Shriley Bassey comme la version de James Bond

Diamonds are forever
They're all I need to please me
They can't stimulate or tease me
They won't leave in the night
Have no fear that they might
Desert me

"Diamonds are forever forever forever"
Throw ya diamonds in the sky
If you feel the vibe
"Diamonds are forever forever forever"
The ROC is still alive
Everytime I rhyme
"Forever and ever!"

For ever ever? for ever ever? ever ever?
Ever ever? ever ever? ever ever? ever ever?

(Évocation de la *Dolce Vita* mais faire attention, double message, paradoxal comme le rap)

Good Morning, this ain't Vietnam (évocation de la bavure américaine qui a tué massivement femmes et enfants) still
People lose hands, legs, arms for real (mutilation par les bombes, description d'une atroce réalité)
Little was known of Sierra Leone
And how it connect to the diamonds we own
When I speak of Diamonds in this song
I ain't talkin bout the ones that be glown
I'm talkin bout **Rocafella**, my home, my chain (marque déposée de Jay-Z)
These ain't conflict diamonds, is they **Jacob** (diamantaire juif très prisé des rappeurs)?
don't lie to me mayne
See, a part of me sayin' keep shinin', (paradoxe, veut briller mais est informé de la réalité du trafic de diamants)
How? when I know of the **blood diamonds**
thousands of miles away
Though it's **Sierra Leone** (malgré l'éloignement géographique, il est conscient que ce sont ses frères qui sont encore exploités) connect to what we go through today
Over here, its a **drug trade**, we die from drugs
Over there, they die from **what we buy from drugs** (évocation de la réalité mafieuse,

avec l'argent sale de la drogue ils achètent des parures alors trouvées par leurs frères esclaves)

The diamonds, the chains, the bracelets, the charms

I thought my **Jesus Piece** was so harmless

'til I seen a picture of a **shorty armless** (lien avec la symbolique de Jesus mais avec l'enfant mutilé, contradictoire)

And here's the conflict

It's in a black person's soul to rock that gold

Spend ya whole life tryna get that ice

On a polar rugby it look so nice

How could somethin' so wrong make me feel so right, right? (la contradiction inhérente à l'esthétique *bling-bling*)

'fore I beat myself up like Ike

You could still throw ya Rocafella diamond tonight, 'cause

People askin' me is I'm gon' give my chain back (uh) (Redonner les parures lorsque l'on sait leurs natures conflictuelles?)

That'll be the same day I give the game back (uh)

You know the next question dog 'yo, where Dame at?'(uh)

This track the **Indian** dance to bring our reign back (whoo!) (parallèle avec les amérindiens dépouillés de leurs terres)

'wassup wit you a Jay man, are ya'll okay man?' (dépossession)

Jay-Z

Yep!

I got it from her 'ye damn!

The chain remains, the gang is in tact

The name is mine, I'll take blame for that

The pressure's on, but guess who ain't gon' crack? (laughs)

Part of me I had to laugh at that

How could you falter when you're the rock of gibraltar

I had to get off the boat so I could walk on water

This ain't no tour order, this is nothin to me

Difficult takes a day, impossible takes a week

I do this in my sleep,

I sell Kilos of coke, (so?) I'm guessin' I can sell CD's (passé de *dealer* ne le renie pas mais prétend avoir changé)

I'm not a business man I'm a business, man

Let me handle my business, damn!

Kanyeez you got me, Freeway and Foxy

YG', Teairra Mari, Petey watch me

Bleek could be one hit away his whole career

As long as I'm alive, he's a millionaire

And even if I die, he's in my will somewhere

So he can just kick back and chill somewhere, oh yeah

He don't even have to write rhymes

The Dynasty like my money last three lifetimes
Shirley Bassey was in the rear sayin exactly
What I was sayin practically me whole career
The diamond is forever, I been mindin' this forever
Now the **Louis Vuitton** Don's timin' couldn't be better (**marque de luxe ultime pour les rappeurs**)
People lined up to see the **Titanic** sinkin' (**même la bourgeoisie n'est pas à l'abris des véritables intempéries**)
Instead we rose from the ash like a phoenix
If you watin for the end, the dynasty signed
And what seemed like forever is a mighty long time
I'm young bitches *[laughs]*
Goodnight!

BIBLIOGRAPHIE

- Ahearn, Charlie (collectif, sous la direction), *Yes, Yes Y'All*, New York, Da Capo Press, 2002.
- Angelou, Maya. *Tant que je serai noire*, Paris, Les Allusifs, 2008.
- Asante Jr, MK. *It's Bigger Than Hip Hop: The Rise of the Post-Hip-Hop Generation* St. Martin's Press, 2008.
- Balmir, Jean-Claude. *Du chant au poème. Essai sur le chant et la poésie populaire des Noirs américains*, Paris, Payot, 1982.
- Barker, Chris « Foundations of Cultural Studies » in *Cultural Studies : Theory and Practice*, 2^e éd., London, Sage Publications, 2003, pp.1-54.
- Baker, Houston A. *Black studies, rap, and the academy*. Chicago, University of Chicago Press, 1993
- Barthes, Roland. *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.
- Bazin, Hugues. *La Culture Hip Hop*, Paris, Desclée de Brouwer, 1995.
- Beckman, Janette and B. Sandler. *Rap! : Portraits and Lyrics of a Generation of Black Rockers*, New York, St Martin's Press, 1991.
- Bernard, James. "The Rise of Rap: Reflections on the Growth of the Hip-Hop nation", in *African Commentary*, Juin 1990.
- Bessone, Magalie. "Les âmes du peuple noir de W.E.B. Du Bois" in *Le point Hors Série, La pensée Noire*, avril-mai 2009.
- Best, Steven, Kellner, Douglas. "Rap, Black Rage, and Racial Difference" in *Enculturation*, Vol.2, Printemps 1999.
- Bethune, Christian. *Le Rap, une esthétique hors la loi*, Paris, Ed. Autrement, Collection Mutations, 2003.
- Beti, Mongo, Tobner, Odile. *Dictionnaire de la Négritude*, Paris, L'Harmattan, 1989.
- Billioud, Jean-Michel. *Martin Luther King, Libre de croire*, Paris, Bayard, 2006.
- Bonte, Pierre, Izard, Michel. *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris, Quadrige, 2000.
- Boucher, Manuel. « L'espace hip hop dans une société de gestion du risque » in *Hommes et Migrations*, No 1231, p.47-53.
- Boucher, Manuel. "Rap, peur de la jeunesse et ingéniosité créatrice" in Vulbeau, A. (sous la dir.) *La jeunesse comme ressource*, Paris, Éditions Obvies/Eres, p.151-168.
- Boucher, Manuel. "Hip-hop, gestion des risques et régulation sociale" in *Emergences culturelles et jeunesse populaires. Turbulence ou médiation?* Paris, L'Harmattan, coll. Débats jeunesses, p. 273-280.
- Bourdieu, Pierre. *La distinction, Critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.
- Bourdieu, Pierre. *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Seuil, 2001.
- Boyd, Todd. *Young, Black, rich and famous: The rise of the NBA, the hip hop invasion, and the transformation of American culture*, New York, Doubleday, 2003.
- Bozza, Anthony. *Eminem, blanc comme le rap*, Paris, Éditions Denoël, 2004.
- Breitman, George. *Le pouvoir noir*, Paris, La Découverte/Poche, 2008.
- Bryan, Carmen. *It's No Secret-from Nas to Jay-Z, from seduction to scandal, a hip hop Helen of Troy tells all*, Los Angeles, MTV books, 2006.
- Cachin, Olivier. *L'offensive rap*, Paris, Gallimard / Découverte, réed. 2001.
- Cachin, Olivier. *Le dictionnaire du rap*. Paris, Éditions Scali, 2007.

- Cachin, Olivier. "Jay-Z imperator " in *L'Optimum*, novembre 2009.
- Cachin, Olivier. *Eminem, Le prince blanc du hip hop*. Paris, Librio, 2005.
- Carmichael, Stokely Hamilton, Charles V., *Black Power, Pour une politique de libération aux États-Unis*, Payot, 1968.
- Chang, Jeff. *Can't stop, Won't stop, a history of the hip hop generation*, New York, St-Martin's Press, 2005.
- Chang, Jeff. *Total Chaos: The Art and Aesthetics of Hip-Hop*, Basic Civitas Books, 2007.
- Charaudeau, Patrick. "Analyse du discours et communication. L'un dans l'autre ou l'autre dans l'un ? " in *Semen*, <http://semen.revues.org/5081>, 2007.
- Costello, Mark, Foster Wallace, David. *Signifying Rappers, Rap and Race in Urban Present*, New York, The Ecco Press, 1990.
- Cross, Brian. *It's not about a salary: rap, race and resistance in Los Angeles*, London/New York, Verso, 1993.
- Davis, Angela. *Autobiographie* (traduction de Cathy Bernheim), Paris, Albin Michel, 1975.
- Davis, Helen. *Understanding Stuart Hall*, Londres, Sage Publications, 2004.
- Dee, Kool Moe. *There's a god ony the mic : The true 50 greatest MC's*. New York, Thunder's Mouth.
- Denis-Constant, Martin. *Le gospel afro-américain, des spirituals au rap religieux*. Cité de la musique, Acte Sud, 1998.
- De Vaubicourt, Arnaud. *50 Cent de A à Z*, Paris, Groupe Express Editions, 2006.
- Diagne, Souleymane Bachir "Penser en couleur ?" in *Le Point Hors Série, La pensée Noire*, avril-mai 2009.
- Diouf, Mamadou. "Les racines retrouvées" in *Le point Hors Série, La pensée Noire*, avril-mai 2009.
- Dubois, Jacques. *Le symbolique et le social, la réception internationale de la pensée de Pierre Bourdieu*, Éditions de l'Université de Liège, 2005.
- Dyson, Michael Eric. *Between God and Gangsta rap*, New York, Oxford University Press, 1996.
- Dyson, Michael Eric. *Know what I mean? : Reflections on hip-hop*. New York, Basic Civitas Books, 2007.
- Dyson, Michael Eric. "Performance, Protest, and Prophecy in the Culture of Hip-Hop", in *Black Sacred Music*, Duke University Press, 1991.
- Dyson, Michael Eric. "The Emergency of Black and the Emergence of Rap", in *A Special Issue on Black Sacred Music / Journal of Theomusicology*, Printemps 1991, vol.5, n°1.
- Eure, Joseph D., James G. Spady. *Nation Conscious Rap : The Hip Hop Vision*, New York, PC International Press, 1991.
- Evil, Pierre. *Gangsta-Rap*. Paris, Flammarion, coll. Pop Culture, 2005.
- Fernando, S. H. Jr. *The New Beats*, New York, Anchor Books, 1994.
- Forman, Murray. *The 'Hood Comes First : Race, Space and Place in Rap and Hip hop*, Middletown, Wesleyan University Press, 2003.
- Forman, Murray, Neal, Mark Anthony. *That's the joint !: The hip hop Studies Reader*. Routledge, 2004.
- Foucault, Michel. *Archéologie du savoir*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- Gates, Henry Louis Jr. *Figures in Black*, Oxford University Press, 1989.

- Gates, Henry Louis Jr. *Loose Canons*, Oxford University Press, 1992.
- Géhin, Etienne. "Bourdieu Pierre, *La distinction, critique sociale du jugement*", in *Revue française de sociologie*, 1980, vol. 21, n° 3, pp. 439-444.
- George, Nelson. *Buppies, B-boys, Baps and Bohos*, New York, Harper Collins, 1992.
- George, Nelson. *Hip hop America*. New York, Viking, 2006.
- Gilroy, Paul. "Développer une approche post-exotique des cultures noires" in *Le Point*, avril-mai 2009.
- Gramsci, Antonio. *Quaderni del carcere. L'éducation trahie : critères pour une nouvelle évaluation globale des cahiers de prison*. Paris, Gallimard, 1983.
- Grossberg, Lawrence. *We gotta get out of this place:: popular conservatism and postmodern culture*, New York, Routledge, 1992.
- Grossberg, Lawrence. "Le Coeur des Cultural Studies" in *L'homme et la société*, 149(3), 2003, pp.41-56.
- Hager, Stephen. *Hip Hop: The Illustrated History of Breakdancing, Rap Music and Graffiti*, New York, St Martins Press, 1984.
- Hager, Stephen. *Adventures in the counterculture : From hip hop to hightimes*, New York, High Times Books, 2002.
- Hall, Stuart. "Codage, Décodage" in *Réseaux*, no 68, pp.27-39, Issy-les-Moulineaux, Centre national d'études des télécommunications 1997.
- Hall, Stuart. "Deconstructing the popular" in *People's History and Socialist Theory*, London, Routledge, 1981.
- Hebdige, Dick. *Hiding in the Light*, London, Routledge, 1998.
- Hebdige, Dick. *Cut'n'Mix, Culture, Identity, and Caribbean Music*, New York, Methuen, 1987.
- Hebdige, Dick. *Subculture : The Meaning Of Style*, London, Routledge, 1998.
- Heller, Jerry. *Ruthless & NWA- Les mémoires d'un nègre blanc*, Paris, Éd. Scali, 2007.
- Heure, James D., Spady, James G. *Nation Conscious Rap*, New York, PC International Press, 1991.
- Jose, Antonio, "Vote or Die? Well, They Did Vote, Youth Ballots Up 4.6 Million From 2000, in Kerry's Favor", in *Washington Post*, mardi le 9 novembre 2004.
- Journet, Paul. "Le rappeur-entrepreneur" in *La Presse*, samedi 27 janvier 2007.
- Keller, Reiner. "L'analyse du discours du point de vue de la sociologie de la connaissance. Une perspective nouvelle pour les méthodes qualitatives" in *Hors-Série n. 3 prospective de la recherche qualitative*, 2007.
- Kellner, Douglas. *Media Culture: cultural studies, identity and politics between the modern and the postmodern* London, Routledge, 1995.
- Keyes, Cheryl L. *Rap Music and Street Consciousness*, Chicago, University of Illinois Pr
- Kitwana, Bakari. *Why white kids love hip-hop. Wangstas, wigger, wannabes, and the new reality of race in America*. New York, Basic Civitas Books, 2002.
- Kitwana, Bakari. *The Hip Hop Generation: Young Blacks and the Crisis in African-American Culture*, New York, Basic Books, 2002.
- Kochman, Thomas. *Black and White Styles in Conflict*, Chicago, University of Chicago Press, 1981.
- Kulkarni, Neil. *Hip Hop, bring the noise, the stories behind the biggest songs*, New York, Thunder's mouth press, 2004.

- Labov, William. *Le Parler Ordinaire : La Langue des Ghetto Noirs des États-Unis*, Paris, Les Editions de Minuit, 1978.
- La Meslée-Marin, Valérie. "La culture hip-hop, nouvelle scène de la pensée noire" in *Le Point Hors Série, La pensée Noire*, avril-mai 2009.
- Levy, Steven. "Courthouse rock", in *Newsweek*, 22 septembre 2003.
- Light, Alan. *The Vibe history of hip hop*. New York, Three Rivers, 1999.
- Mangeon, Anthony. "Repères, Les luttes : Quand le combat entre à l'université" in *Le Point*, avril-mai 2009.
- Major, Clarence. *Juba To Jive : A Dictionary of African-American Slang*, New York, Penguin, 1994.
- Mattelart, Armand, Neveu, Éric. "Cultural Studies Storie" in *Réseaux*, 80, 1996, pp.11-58.
- Mc Robbie, Angela. *In the culture society: art, fashion and popular music*, London, Routledge, 1999.
- Mercure, Daniel (dir.), "Le monde comme notion sociologique", in *Une société-monde? Les dynamiques sociales de la mondialisation*, Presses de l'Université Laval, De Boeck, 2001.
- Morin, Edgar. "Culture de masse", in *Encyclopedia Universalis*.
- Nicklaus, Olivier, Sarratia, Géraldine. "Bling Bling Story" in *Les Inrockuptibles*, No 640.
- Obama, Barack. *A More Perfect Union*, Paris, Grasset, 2008.
- Ogbar, Jeffrey O. G. *Hip-Hop Revolution: The Culture and Politics of Rap*. University Press of Kansas, 2009.
- Paniccioli, Ernie, Shabazz, Jamel. *Back in the days*, New York, PowerHouse Books, 2001.
- Parmar, Priya. "Cultural Studies and Rap: The Poetry of an Urban Lyricist" in *The Journal of Culture and Education*, v9 n1 p5-15 Printemps-Été 2005.
- Pearson, H. *The shadow of the Panther*, New York, Da Capo, 1994.
- Pecqueux, Anthony. *Voix du rap. Essai de sociologie de l'action musicale*, Paris, Editions de l'Harmattan, 2007.
- Perry, Imani. *Prophets of the hood : Politics and Poetics in hip hop*. Duke University Press. 2004.
- Pujol, Geneviève *Les Cultures Populaires*, Toulouse, Institut National d'Éducation populaire, Privat 1979.
- Price, Emmett George *Hip hop culture*, Abc-Clio Inc. 2006.
- Rafalko, Ann. "The Business Of Hip-Hop, Hip-Hop's Shoe Salesmen" in *Forbes.com*, 2004.
- Ramonet, Ignacio. *La tyrannie de la communication*, Paris, Folio Actuel, 2006.
- Riley, Alexander. "The Rebirth of Tragedy out of the Spirit of Hip Hop : A Cultural Sociology of Gangsta Rap Music", in *Journal of Youth Studies* 8 :3, Septembre 2005
- Rivière, Claude. "Concepts et méthodes de l'anthropologie" in *L'introduction a l'anthropologie*, Collection les Fondamentaux, Paris, Hachette, 1995.
- Ro, Ronin. *Have gun will travel-The spectacular Rise and Violent fall of Death Row Records*. Angleterre, Quartet, 1998.
- Robert, Philippe. *Great Black Music, un parcours en 110 albums essentiels*, Formes, Le mot et le reste, Marseille, 2008.
- Rose, Tricia. *Black Noise, Rap Music and Black Culture in Contemporary*, Wesleyan University Press, 1994.

- Rose, Tricia. "The Hip Hop Summit" in *Crisis Magazine*, Septembre 2001.
- Rose, Tricia. "Rap Music and the Demonizing of Young Black Men", in *Black Male Catalogue*, Whitney Museum, 1994.
- Rose, Tricia. "Black Texts/Black Contexts ", in *Black Popular Culture*, Bay Press, 1993.
- Rose, Tricia. *The hip hop wars, What We Talk About When We Talk About Hip Hop and Why It Matters* Basic Civitas Books, 2008.
- Sacré, Robert. *Les negro spirituals et les gospel songs*, Paris, Presses universitaires de France, 1993.
- Senghor, Leopold Sedar. « De la négritude », in *Liberté V, le dialogue des cultures*, Seuil, 1993.
- Shapiro, Peter. *Modulations, une histoire de la musique électronique*. Paris, Éditions Allia, 2004.
- Simard, Éric. *Rosa Parks, La femme qui a changé l'Amérique*, Paris, Oskar Éditions, 2007.
- Slim, Iceberg. *Pimp*. Paris, L'Olivier, 2000.
- Storey, John. *Cultural Studies and the Study of Popular Culture*, Athens, Georgia, The University of Georgia Press, 2003.
- Toop, David. *Rap Attack*, New York, Serpent's Tail, 1991.
- Toop, David. *Rap Attack 2- African Rap to global Hip Hop*, New York, Serpent's Tail, 2000.
- Van Earsel, Tom. *Panthères noires. Histoire du Black Panther Party*, Paris, L'Échappée, 2006.
- X, Malcolm. *The autobiography of Malcolm X*, New York, Ballantine, 1964.
- Walton, Ortiz. 1972. *Music : Black, White & Blue - a sociological survey of the use and misuse of Afro-American music* (NY : William Morrow & cie)
- Warhol, Andy. "Ma philosophie de A à Z et vive-versa", Paris, Flammarion, 1977.
- Watkins, Craig S. *Hip Hop Matters: Politics, Pop Culture, and the Struggle for the Soul of a Movement*. Beacon Press, 2006.
- Watson, Julie. "The Business Of Hip-Hop, Rapper's Delight: A Billion-Dollar Industry" in *Forbes.Com*, 2008.
- West, Cornel. *Race Matters*, New York, Vintage Books, 2001.
- West, Cordel. *Restoring Hope: Conversation on the future of Black America*, Boston, Beacon Press, 2001.
- White, A. *Rebel for the hell of it- The life of Tupac Shakur*, New York, Quartet, 1997.

Sites Internet :

www.templeofhiphop.org
www.urbandictionary.com
www.westcoastpioneers.com
www.zulunation.com

Filmographie

StyleWars, New Day Films, 1983.
Wild Style, Wild Style Productions, 1982.

- Brewer, Craig. *Hustle and Flow*, 2005.
- Campus, Michael. *The Mack*, 1973.
- Edouard, Kareem. *Bling : Consequences and Repercussions*. www.wghfilms.com, 2005.
- Foster, Mark. *Monster's Ball*, 2001.
- Gondry, Michel. *Dave Chapelle's Block Party*, 2006.
- Hanson, Curtis. *8 Mile*, 2003.
- Hill, Jack. *Coffy*, 1973.
- Hugues, Albert, Allen. *Menace II Society*, 1993.
- Hugues, Albert, Allen. *Poetic Justice*, 1993.
- Hurt, Byron. *Hip-Hop: Beyond Beat and Rhyme*, 2007.
- Jarmush, Jim. *Ghostdog, The way of the samourai*, 1999.
- Lee, Spike. *Do the right thing*, 1989.
- Parks, Gordon. *Shaft*, 1971.
- Sheridan, Jim. *Get rich or die trying*, 2005.
- Singleton, John. *American Pimp*, 1999.
- Singleton, John. *Boys N The Hood*, 1991.
- Singleton, John. *Dead Presidents*, 1995.